

Monika Jakubek-Raczkowska

Zakład Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej WSP UMK

Kaznodziejski potencjał malowidła w prezbiterium fary świętojańskiej w Toruniu.

Treść i forma*

Monumentalne malowidło na północnej ścianie prezbiterium fary Starego Miasta Torunia (6,4 x 5,1 m, **il.1**), datowane w dotychczasowej literaturze na ogół na czwartą ćwierć XIV wieku¹, to z pewnością jeden

* Niniejsze studium powstało na marginesie przygotowywanej przeze mnie monografii, poświęconej sztuce w służbie praktyki religijnej świeckich w państwie zakonnym w Prusach. Jego podstawowe tezy zostały zaprezentowane w referacie, wygłoszonym na sesji naukowej „Stare i nowe dziedzictwo Torunia”, 26–27 X 2012 r. Za cenną konsultację kostiumologiczną, potwierdzającą moje analizy stylistyczne, pragnę złożyć podziękowania pani Marie de Rasse z Université Paris I – Panthéon-Sorbonne. Panu mgr. Bartoszowi Iwaszkiewiczowi dziękuję za pomoc w identyfikacji form średniowiecznego uzbrojenia, obfity materiał ikonograficzny oraz fachowe uwagi dotyczące typu, nazewnictwa i datowania zbroi.

¹ M.in. H. Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350–1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn 1920, s. 51 – ok. 1370–1380; G. Chmarchyński, *Sztuka w Toruniu*, [w:] *Dzieje Torunia*, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 469–544, zwł. s. 509 – ok. 1388; M. Michnowska, *Czternastowieczne malowidło z „Drzewem życia” i „Sadem Ostatcznym” w kościele św. Jana w Toruniu*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 22 (1970 – za rok 1968), s. 54–55 – 1380. Jerzy Domasłowski datował dzieło na lata 1380–1390, zob.: J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, seria „Historia Sztuki” 17), red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 121–162, zwł. s. 128; idem, *Malarstwo ścienne*, [w:] J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990 (seria „Prace Komisji Historii Sztuki” 17), s. 10–64, zwł. s. 24; *Toruń – kościół par. Starego Miasta. Malowidła w prezbiterium i korpusie nawowym*,

z najciekawszych i najbardziej oryginalnych przykładów kompozycji ściennej w malarstwie średniowiecznym Pobrzeża Bałtyku. Należy ono do rozbudowanego programu malarskiego, jaki czynił z wnętrza świętojańskiego prezbiterium przestrzeń tak bogatą w treści ideowe i tak atrakcyjną wizualnie, że zwykło się ją traktować jako wyraz ambicji i prestiżu wielkomiejskiego patrycjatu. Od momentu odkrycia w 1908 roku wzbudzało istotne zainteresowanie badawcze², choć jego stan zachowania był i pozostał do dziś przeszkodą dla rozstrzygnięć styloznawczych. Ikonografia malowidła została generalnie rozpoznana i analizowana była w różnych kontekstach, choć nie można się oprzeć wrażeniu pewnej powierzchowności proponowanych interpretacji³.

Obraz przedstawia ukrzyżowanego Chrystusa w asyście postaci historycznych (omdlewająca Matka Boża, podtrzymywana przez dwie niewiasty, św. Jan Ewangelista, setnik) oraz symbolicznych (Eklezja i Synagoga), zawieszono na drzewie życia (motyw apokryficzny o teologicznych konotacjach)⁴, którego liście przywodzą dodatkowo na myśl eucharystyczną ideę „mistycznego krzewu winnego”. Pień tego drzewa wyrasta z postaci śpiącego Jessego, co jest kompilacją niezwykłą⁵, wzmacniającą mesjańską wy-

[w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, *Katalog zabytków*, red. A. Labuda i K. Secomska, Warszawa 2004 (seria „Dzieje Sztuki Polskiej”, t. 2, cz. 3), s. 99–101 (hasło opr. Jerzy Domasłowski, dalej jako: J. Domasłowski, *Malowidła w prezbiterium*), zwł. s. 99. Ostatnio: A. Błażejewska, E. Pilecka, *Sztuka średniowieczna*, [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, s. 15–153, zwł. s. 93–95 – kon. XIV wieku; E. Pilecka, *Budowanie i trwanie – karty ze średniowiecznych dzieł świątyni parafialnej Starego Miasta Torunia, obecnej katedry pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 52 (2011), s. 403–429, zwł. s. 411 – ok. 1380.

² Pełny stan badań nad malowidłem do 2004 r. został zestawiony przez Jerzego Domasłowskiego (zob. J. Domasłowski, *Malowidła w prezbiterium*, s. 100–101). W toku narracji będą odwoływać się do pozycji, najważniejszych z punktu widzenia przedkładanej tu analizy.

³ Zwracają uwagę powtarzające się w literaturze ogólniki i błędne identyfikacje – jak określanie Chrystusa Sędziego jako „Boga Ojca”, Józefa z Arymatei jako „grupy Żydów”, postaci występków jako „niewieścich”, Lucyfera jako „Belzebuba”. Nikt nie podjął się określenia możliwego składu grupy cnót.

⁴ Na sens tego motywu wskazała m.in.: I. Błaszczyk, *Wyobrażenie Drzewa Jessego w sztuce średniowiecznej*, [w:] *Wielkopolska – Polska – Europa. Studia dedykowane pamięci Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, red. J. Wiesiołowski i J. Kowalski, Poznań 2006, s. 237–258, zwł. s. 252.

⁵ Niezwykłość syntezy typów drzewa (drzewa życia i Drzewa Jessego) w toruńskim dziele wykazała I. Błaszczyk, *ibidem*.

mowę obrazu. W strefie górnej malowidła przedstawiono *Sąd Ostateczny*, w dolnej – zmartwychwstanie zmarłych i piekło. Po bokach *Ukrzyżowania* umieszczone zostały dwa wyodrębnione *panneaux* z personifikacjami siedmiu cnót i siedmiu występków w dekoracyjnych czwórlistnych kwaterach, w strefę dolną wpleciono ponadto *Legendę o trzech żywych i trzech umarłych* oraz obraz *Mater Misericordiae*. O wizualnej spójności całej kompozycji decyduje wyeksponowanie przedstawień ideowo najważniejszych i sprowadzenie pozostałych scen do roli „wątków pobocznych”. Każdy odrębny komponent ikonograficzny malowidła ma przy tym swą własną, ruchliwą strukturę, poddaną jednak wspólnej zasadzie kompozycyjnej, rządzącej całością obrazu. Struktura ta uzyskana jest za pomocą „modnych” modeli figuralnych, z użyciem nasyconych barw, kaligraficznego, skomplikowanego konturu wypełnianego światłocieniem⁶, dekoracyjnych szczegółów i złotych, migotliwych aplikacji. Unikatowe połączenie rozmaitych scen i treści podane jest więc językiem ekskluzywnych formuł artystycznych.

Zgodnie z poglądem przyjętym w najnowszych badaniach nad wystrojem świętojańskim, malowidło na ścianie prezbiterium (**il. 2**) łączyło się „w spójny soteriologiczny wykład z programem na zwornikach i wysklepkach, z symbolicznym znaczeniem postaci patronów na ścianie wschodniej i z przedstawieniami w witrażach wschodniego okna”⁷. O ile jednak zworniki i medaliony na wysklepkach wiązały się organicznie z symboliką architektury, to zarówno postaci obu świętych Janów, jak i omawiane tu malowidło – choć oczywiście w pewnym momencie zaistniały jako dopełniające się komponenty – miały najprawdopodobniej swe własne znaczenia i funkcje. Dotychczasowe rozpoznanie kontekstu funkcjonalnego obrazu z *Ukrzyżowaniem* nie wychodziło na ogół poza określenie charakteru treści jako mo-

⁶ Obecny linearyzm jest efektem wtórnym – najlepiej zachowana do naszych czasów dolna partia malowidła namalowana została z użyciem modelunku światłocieniowego. Zob. M. Roznerska, *Stan badań i problemy konserwatorskie malowideł ściennych Ukrzyżowanie i Sąd Ostateczny w prezbiterium kościoła Św. Janów w Toruniu*, [w:] *Problemy technologiczno-konserwatorskie malarstwa i rzeźby. Materiały sesji naukowej, poświęconej pamięci Leonarda Torwirta, Toruń 9–10 listopada 1992*, Toruń 1992, s. 74–77, zwł. s. 74.

⁷ Cyt.: A. Błażejewska, E. Pilecka, op. cit., s. 93. Podobnie E. Pilecka, *Budowanie i trwanie*, s. 411.

ralizatorskiego⁸, Elżbieta Pilecka wskazała też na nie jako na wyraz potrzeb nowej religijności w duchu indywidualizacji i prywatyzacji przeżycia religijnego⁹. Propozycje te nie wyczerpują jednak problemu identyfikacji funkcji dzieła. Otwarte pozostaje pytanie, czemu mogło służyć malowidło tak monumentalne, o tak złożonej treści, rzucone na ścianę boczną prezbiterium (czyli wcale nie tak łatwo czytelne), pozostające bez związku z ósrodkiem kultu liturgicznego, bez rozwinięcia narracyjnego na kolejnych ścianach, zbyt duże i zbyt dalekie, by podbudowywać nastroje dewocyjne i służyć kontemplacji, zbyt wysoko umieszczone i zbyt wielowątkowe, by łatwo zapadać w pamięć jako ilustracja prawd wiary? Prezentuje ono scholastyczne z ducha powiązanie wątków, przeplata przedstawienia sakralne z moralizatorstwem ze sfery *profanum*. Nie dziwiłoby w kościele klasztornym czy katedrze (czyli tam, gdzie funkcjonowały grupy, dla których jego przekaz byłby samorzutnie czytelny). Nie dziwiłoby też w przestrzeni kościoła wielkomiejskiego – ale raczej u schyłku średniowiecza, kiedy „teologia pobożności” otworzyła już wiernym świeckim drogę do pogłębiania treści wiary.

Struktura i sens

Odpowiedź na pytanie o funkcję tego obrazu w XIV-wiecznej przestrzeni fary miejskiej mieści się w sferze obserwacji, które zostały poczynione swego czasu przez Marię Michnowską, ale nie zyskały rozwinięcia. Zakładając, że malowidło jest syntezą teologiczną, wzbogaconą o treści moralizatorskie, trudno znaleźć lepszą płaszczyznę porównawczą dla jego wykładni niż średniowieczne przepowiadanie i za Michnowską uznać je za „rodzaj przedstawionego metodami plastycznymi kazania na temat eschatologiczny, w powiązaniu z nauką o zbawczym i ożywiającym działaniu Męki i pośrednictwa Najświętszej Marii Panny”, z akcentami pokutnymi i ostrzegawczy-

⁸ J. Domasłowski, *Malarstwo ścienne na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1. *Synteza*, red. A. Labuda i K. Secomska, Warszawa 2004 (seria „Dzieje Sztuki Polskiej”, t. 2, cz. 3), s. 117–141, zwł. s. 124. Podobnie – wcześniejsza literatura.

⁹ E. Pilecka, *Kościół p.n. św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty w Toruniu w okresie średniowiecza jako wizualizacja świadomości społecznej*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła świętojańskiego w Toruniu*, red. K. Kluczajd i M. Woźniak, Toruń 2002, (dalej jako: *Kościół*), s. 119–176, zwł. s. 151.

mi¹⁰. Zarówno obraz w przestrzeni kościoła, jak i głoszone tam słowo reprezentowały bowiem tę samą relację komunikacyjną, „nauczanie perswazyjne”, którego adresat – mimo wskazywanych czasem pozorów dialogu¹¹ – pozostawał w zasadzie biernym odbiorcą. Agitacyjny cel – podporządkowania odbiorcy głoszonej prawdzie – wymagał sięgnięcia do odpowiednich środków – retorycznych i oratorskich przez mówcę oraz artystycznych przez malarza czy rzeźbiarza. Rodziło to dość szczególną relację. Twórca obrazu, przynajmniej w warstwie ikonograficznej, był uzależniony od tekstów, orator zaś, chcąc oddziaływać na emocje słuchaczy, musiał w ich wyobraźni kreować obrazy (czego dowodem szczególna wizualizacja na malowidle *Tańca śmierci* w Revalu¹²). Niestety, na temat treści przepowiadania w państwie zakonnym w Prusach¹³, czy wykorzystywanych tu w średniowieczu postylli i pomocy kaznodziejskich¹⁴, nie wiadomo wiele; jest to zresztą

¹⁰ M. Michnowska, *Czternastowieczne malowidło*, s. 54.

¹¹ Problem dwukierunkowej komunikacji średniowiecznych kazań, zwłaszcza na przykładzie kazań Wincentego Ferrera, porusza P. T. Dobrowolski, „*Fides ex auditu*”: uwagi o funkcji kazania w późnym średniowieczu, „Przegląd Historyczny” 81 (1990), s. 27–58, zwł. s. 56. Problem „dialogu z obrazem” w średniowieczu został z kolei wyakcentowany w badaniach Hansa Beltinga (m.in. H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2010, s. 468–481).

¹² Malowidło rewalskie przedstawia niezwykle ekspresyjne sceny *Dance macabre*, w których kościotrupy idą w tany z przedstawicielami różnych stanów i warstw społecznych. Całość opatrzona jest rozbudowanymi niemieckimi (a więc – *in vulgari*) inskrypcjami. Punktem wyjścia i kompozycji, i tekstów jest przedstawienie kaznodziei przy pulpicie kazalnicy. Na temat malowideł Bernta Notke w Revalu (Tallinie) i Lubece zob. szczegółowo E. Gertsmann, *The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience*, „Gesta” 2003, 42/2, s. 143–159; o podobnym motywie w kościele Mariackim w Berlinie – B. Zacke, *Der Berliner Totentanz*, [w:] *Im Dialog mit Raubrittern und Schönen Madonnen. Die Mark Brandenburg im späten Mittelalter*, Hg. C. Bergstedt u. a., Berlin 2011 (seria: „Studien zur brandenburgischen und vergleichenden Landesgeschichte“ 6), s. 267–273.

¹³ Ogólnikowych informacji – tradycyjnie bez specyfikacji społecznej – dostarczają dane z ryskich statutów metropolitalnych (1428). Statut *De penitentiis et remissionibus* nakazywał tłumaczenie ludowi w niedziele adwentu i wielkiego postu, za jakie czyny przeciw prawu kościelnemu grozi ekskomunika. Zob. A. Radziwiński, *Udział zakonu krzyżackiego w procesie ewangelizacji Prus. Uwagi na podstawie ustawodawstwa synodalnego*, „Zapiski Historyczne” 70 (2005), s. 7–24, zwł. s. 18.

¹⁴ Wiadomo, że takie pomoce musiały istnieć, skoro przykładowo statuty Jana Mewe (1428) nakazywały głosić kazania z ksiąg, aby uniknąć błędów. O kwestii nauczania wierznych w statutach diecezji pruskich zob. A. Radziwiński, *Kościół w państwie zakonu krzyżackiego w Prusach 1243–1525*, Malbork 2006, s. 133, 141–142.

szerszy problem badawczy, wykraczający poza region państwa zakonnego¹⁵. W przypadku kościoła wielkomięjskiego, jakim była fara Starego Miasta Torunia, gromadząca w owym czasie elitę społeczną laikatu państwa zakonnego, trudno zakładać, by głoszone tu słowo kaznodziejskie ograniczało się do prostych ekshortacji¹⁶, do jakich sprowadzała się najpewniej mszalna katecheza w mniejszych parafiach, zwłaszcza na wsi. Wiadomo, że w XIV wieku w miejskich kościołach parafialnych dominował już typ regularnego kazania¹⁷ – do interpretacji malowidła możemy więc odnieść wiedzę ogólną, jaką mamy o średniowiecznej homiletyce.

Jej zrząd uformował się w kręgu mendykanckim i obejmował pięć głównych tematów, do których zaliczały się: Bóg, diabeł, piekło, świat, dusza, ciało, grzech, pokuta, cnota¹⁸. W połowie XIII wieku generał dominikanów, Humbert de Romanis, w swym traktacie *De eruditione preadicatorum* wyszczególnił problemy następujące: *Deus, angelus, homo, caelum, diabolus, mundus, infernum, praecepta, consilia, sacramenta, scriptura, virtutes, vitia*¹⁹. Także i później tematyka kaznodziejstwa²⁰ koncentrowała się najczęściej na problemie cnót

¹⁵ Stanisław Bylina zwraca uwagę na zdawkowość informacji przekazywanych w średniowiecznych regulacjach synodalnych i kwestionariuszach wizytacyjnych, w których nie występowała specyfikacja społeczna. Zob. S. Bylina, *Katecheza ludności wiejskiej w Polsce późnego średniowiecza*, [w:] *Nauczanie w dawnych wiekach. Edukacja w średniowieczu i u progu ery nowożytnej. Polska na tle Europy. Materiały konferencji zorganizowanej przez Instytut Historii WSP w Kielcach* red. W. Iwańczak i K. Bracha, Kielce 1997, s. 103–118 (dalej jako: S. Bylina, *Katecheza*), zwł. s. 108–109.

¹⁶ Ekshortacje (nauczanie treści modlitw i formuł katechizmowych, monity, przypomnienie o świętach i postach, itd.) były niższą intelektualnie kategorią nauczania, różniącą się od *sermo*, opartego na Piśmie św. i autorytetach, które wymagało od kaznodziei wyższych kwalifikacji. W większości parafii wiejskich całkowicie zastępowały one bardziej ambitne formy predykcji (S. Bylina, *Katecheza*, s. 108, 111). Także w warunkach wiejskich państwa zakonnego, zgodnie z nakazami statutów diecezjalnych, kazanie sprowadzało się zapewne do objaśniania i przepowiadania modlitw *in vulgari*.

¹⁷ S. Bylina, *Kazania w Polsce średniowiecznej*, „Kieleckie Studia Historyczne” 10 (1992), s. 13–35 (dalej jako: S. Bylina, *Kazania*), zwł. s. 14.

¹⁸ H. Caplan, *Rhetorical Invention in Some Mediaeval Tractates of Preaching*, „Speculum” 2/3 (1927), s. 284–295, zwł. s. 292.

¹⁹ K. Panuś, *Zarys historii kaznodziejstwa w kościele katolickim*, cz. 1: *Kaznodziejstwo w kościele powszechnym*, Kraków 1999, s. 150. Na temat *De eruditione preadicatorum* zob. też H. Caplan, op. cit., s. 189–290.

²⁰ Wskazują na to analityczne badania nad kaznodziejstwem w średniowiecznej Polsce, zob. m.in. S. Bylina, *Kazania*; R. Skrzyniarz, *Kazania Świętokrzyskie: przepowiadanie w XIII wie-*

i występów oraz ich konsekwencji w życiu pośmiertnym. Z jednej strony były to więc wizje piekła, w których nie szczędzono wiernym szczegółów i dosadności²¹, z drugiej – opis radości niebiańskich, który w wydaniu kaznodziejskim był raczej oględny i ogólnikowy²². Nie można się więc oprzeć wrażeniu, że sam ogólny dobór tematów toruńskiego malowidła pozostawał zgodny z duchem późnośredniowiecznego przepowiadania – że było ono „malowanym kazaniem”²³. Potwierdzeniem tej idei jest porównanie potencjału malowidła zarówno ze strukturą, jak i ze szczegółowymi treściami oraz społecznym modelem średniowiecznego przepowiadania.

Konstrukcja średniowiecznego kazania poddana była określonym normom *ars praedicandi*, dla których zasadniczym modelem było tzw. kazanie scholastyczne („wzór paryski”)²⁴, oparte na erudycyjnej argumentacji, ujęte w logiczny ciąg i podzielone według schematu: *thema, divisio, subdivisio, dilatatio* i *peroratio*²⁵. Podstawą mowy był temat, *thema* (najczęściej werset biblijny z Ewangelii lub lekcji mszalnej), rozwijany o temat pomocniczy – pro-

ku, Lublin 2001; Paweł Stepień, *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o czterech tekstach. Kazanie na dzień św. Katarzyny, Legenda o św. Aleksym, Lament świętokrzyski, Żołtarz Jezusów*, Warszawa 2003; K. Bracha, *Nauczanie kaznodziejskie w Polsce późnego średniowiecza. ‘Sermones dominicales’ z tzw. kolekcji Piotra z Miłostawia*, Kielce 2007.

²¹ Rejestr piekielnych tortur znaleźć można przykładowo u Stanisława ze Skarbimierza: S. Bylina, *Kazania*, s. 24; idem, *Człowiek i zaświaty. Wizje kar pośmiertnych w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1992, s. 91–92.

²² W dydaktyce kaznodziejskiej piekło miało zdecydowaną przewagę nad opisami nieba czy raju. K. Bracha, op. cit., s. 185.

²³ Kategoria ta nie jest obca w historii sztuki (zob. na temat przykładowo A. Karłowska-Kamzowa, *Nauczanie obrazowe na ziemiach polskich w XIV i XV wieku na przykładzie malowideł ściennych*, [w:] *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. T. Michałowska, Warszawa 1993, s. 257–264), ale rzeczywista rola dzieł sztuki w katechezie jest słabo argumentowana.

²⁴ Model ten był ściśle przestrzegany i rozwijany w kazaniach uniwersyteckich, natomiast w przepowiadaniu do innych kręgów społecznych traktowano go dowolnie, wybierając pewne części, inne pomijając. Na temat schematu kazania scholastycznego zob. S. Bylina, *Kazania*, s. 16–17; R. Skrzyniarz, op. cit., s. 66–69. O kaznodziejstwie uniwersyteckim (przypominającym wykład łaciński): K. Panuś, op. cit., s. 141–148.

²⁵ Na temat budowy średniowiecznego kazania zob. K. Panuś, op. cit., s. 165–169; R. Skrzyniarz, op. cit., s. 66–69, tu struktura kazania omówiona na konkretnym przykładzie – XIII-wiecznego *Kazania na dzień św. Katarzyny*, autor wskazuje też na odstępstwa od modelu scholastycznego w kazaniach parafialnych. To samo kazanie szczegółowej analizie – także pod kątem schematu – poddaje P. Stepień, op. cit., s. 14–116.

temat (*prothema*), którego celem było pobudzić uwagę i wyobraźnię wiernych. Był on połączony z tematem głównym. Pierwsza część kazania kończyła się wezwaniem do modlitwy (*exhortatio ad orationem*). Następnie wzorzec przewidywał *divisio* – podział tematu (zasadniczo na trzy człony), z podaniem dowodów rozumowych (*declaratio*) i skryptyrystycznych (*confirmatio*) oraz przeprowadzenie jego rozwinięcia – *dilatatio* (*prosecutio*). Była to właściwa część kazania, z analizą treści, zwrotów, pojęć, autorytetów²⁶. Sposób rozwijania wywodu był natomiast podporządkowany czterem stopniom – wychodząc od znaku i jego literalnego znaczenia (*sensus litteralis*), kaznodzieja nadbudowywał sens duchowy (*spiritualis, mysticus*), obejmujący: sens teologiczny (*sensus allegoricus*), stanowiący właściwą treść kazania, sens tropologiczny (moralny, *sensus tropologicus seu moralis*), wskazujący na egzystencjalny wymiar znaku, wreszcie – sens anagogiczny (*sensus anagogicus*), ukazujący przyszłość eschatologiczną²⁷. Kazanie kończyły *unitio* – posumowanie i *clausio*, formuła słowna, mająca charakter inwokacji o zbawienie.

Nie bez znaczenia dla prowadzonej w tym studium paraleli jest fakt, że średniowieczne diagramy, ilustrujące ten schemat, opierano na motywie drzewa – jego korzeniem był temat, pniem – protemat; zabiegowi *divisio* odpowiadać miały trzy konary drzewa, a odchodzące od nich (*subdivisio*) gałęzie rodziły liście i owoce, czyli elementy *dilatatio*²⁸. W tym kontekście zwraca uwagę tak nietypowa, zupełnie indywidualna kompozycja obrazu toruńskiego, dla której nie wskazano jak dotąd żadnych konkretnych analogii. Jej trójstrefowe uporządkowanie – trzy warstwy odczytu obrazu –

²⁶ H. Caplan, op. cit., s. 292–293, omawia zalecenia odnośnie do sposobów prowadzenia *dilatatio*, sformułowane przez Humberta de Romanis i Alaina de Lille. Rozwinięcie można było poprowadzić poprzez: 1) konkordancję autorytetów, 2) dyskusję słowną ze stawianiem pytań, 3) charakterystykę rzeczy, 4) multiplikację znaczeń czterema metodami egzegezy (sensu *historicus/litteralis, tropologicus, allegoricus, anagogicus*), 5) analogie i prawdy naturalne, 6) sprostowanie sprzeczności, 7) porównania, 8) interpretację imion, 9) multiplikację synonimów.

²⁷ Na temat dróg egzegezy w kaznodziejskim *dilatatio*, zob. H. Caplan, op. cit., s. 292–293; R. Skrzyński, op. cit., s. 73–75 (dalej – także omówienie zastosowania sensów na konkretnych przykładach kaznodziejskich z XIII wieku, s. 75–84); H. Simon, *Znaki i rytmy liturgiczne źródłem przepowiadania*, [w:] *Liturgia i przepowiadanie*, red. W. Przyczyna (Seria „Redemptoris Missio” 29), Kraków 2010, s. 186–192.

²⁸ K. Panuś, op. cit., s. 168; K. Bracha, op. cit., s. 92.

jawić się mogą jako trzy części predykcji, a poszczególne elementy i ich wzajemny układ tworzą czterostopniowy wywód homiletyczny. Każda ze stref ma swoje szczegółowe rozwinięcie i posługuje się sugestywną retoryką obrazową, o niewątpliwie emotywnym oddziaływaniu na widza.

Najistotniejszy motyw obrazowy, niosący przekaz soteriologiczny – zbawcza męka Chrystusa wiszącego na drzewie życia o wymiarze kosmologicznym²⁹ – został powiększony i umieszczony na osi obrazu, wyeksponowany dzięki pozostawieniu sporych przestrzeni wolnego tła, zamknięty w symboliczne ramy górnych i dolnych gałęzi drzewa. Ciało Zbawiciela jest treściowym i optycznym centrum całego wykładu, dominującym nad wszystkimi innymi motywami. Wydaje się, że jest to *thema* tego malowidła, a zarazem – jego *sensus litteralis*. Oko patrzącego, dostrzegając owo centrum, ślizga się po osi zielonego krzyża (Jesse – Chrystus umęczony – Sędzia w mandorli), utrwalając w świadomości rosnące ciągi logicznych następstw: Stary Testament – Nowy Testament – Apokalipsa; zapowiedź i zbawczy plan – dopełnienie – czasy ostateczne. W bardzo syntetyczny sposób główna oś treściowa, zdradzająca związki z kanonem mszalnym³⁰, podporządkowana została zatem duchowym sensom egzegetycznym, rozwijanym w średniowiecznym kaznodziejstwie: alegorycznemu – w którym rzeczywistość Starego Testamentu zapowiada rzeczywistość Nowego Testamentu oraz anagogicznemu, w którym rzeczywistość opisana w Biblii wskazuje rzeczywistość eschatologiczną.

Dopiero później widz wychwytuje poszczególne elementy w mnogości postaci o różnej skali, usystematyzowanych w poziomych strefach, na gałę-

²⁹ Drzewo życia jest tematem dominującym w kompozycji, przejście przez trzy strefy świata – od piekieł, przez sferę ziemską po niebiańską – ma charakter kosmiczny i jest reminiscencją legendy o Secie, jak zauważyła Iwona Błaszczuk, *Wjobrażenie Drzewa Jesego*, s. 252, zob. również: eadem, *Treści ideowe motywu drzewa w polskiej sztuce około roku 1400*, [w:] *Sztuka około 1400. Materiały Sejmi Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, listopad 1995*, t. 2, Warszawa 1996, s. 209–232, zwł. s. 223. Maria Michnowska z kolei dostrzegła tu nawiązanie do *Lignum vitae* św. Bonawentury, zob. M. Michnowska, *Czternastowieczne malowidło*, s. 54 oraz eadem, *Ze studiów nad XIV-wiecznym polptykiem toruńskim*, „TeKa Komisji Historii Sztuki” 2 (1961), s. 121–122, zwł. s. 204 (dalej jako M. Michnowska, *Ze studiów*). Propozycja ta nie znalazła jednak uznania (zob. Z. Kliś, *Paruzja: przedstawienie Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej*, Kraków 1999, s. 170; dalej jako Z. Kliś, *Paruzja*).

³⁰ Z. Kliś, *Paruzja*, s. 72–73.

ziach i pękach liści. Wydaje się, że tę część obrazu można porównać z kaznodziejskim *dilatatio*, temat główny jest tu bowiem rozwinięty i rozdrobniony w mnogość motywów, które z kolei osadzone zostały w schemacie egzegezy historycznej (*sensus litteralis*) i rozwinięte do egzegezy tropologicznej. Koncentrując się na figurze Chrystusa (il. 3), jako osobną kompozycję widz odczytuje w pierwszej kolejności *Ukrzyżowanie*, z dynamicznie ustawionymi, lamentującymi postaciami asysty. Budują one wielowątkowy kontekst historyczny, ale mają też dużą siłę emotywną. Można tu zaobserwować różne natężenie oddziaływania „figur retorycznych”, którymi stają się poszczególne figury ludzkie. Grupa *Omdlewającej Marii*³¹ (motyw o mistycznej genezie, przywołujący współcierpienie Matki Bożej i jej rolę w Odkupieniu), może być potraktowana jako zachęta do *compassionis Christi*. Grupa świadków po prawej stronie kompozycji prezentuje gamę zachowań i uczuć w obliczu Męki: od tłumionej rozpacz (św. Jan, ustawiony profilem i całkowicie skupiony na Chrystusie), poprzez emocjonalnie wyrażone odkrycie oczywistej prawdy (ustawiony frontalnie setnik, unoszący rękę ku górze), po cichą refleksję (postać Józefa z Arymatei³²). Na końcu dopiero zauważamy ukazane w mniejszej skali figury o głębokiej, ponadczasowej symbolice – kłęczącą Eklezję z proporcem i pomniejszoną w stosunku do niej Synagogę. Motyw ten głosi Triumf Kościoła i eucharystyczny sens ofiary. Ta głębsza treść symboliczna została poprzez sposób zakomponowania ukryta – trzeba ją wyodrębnić i zrozumieć, a to jest możliwe dopiero w wyniku głębszego studium szczegółów, niczym w wyniku wnikliwego *dilatatio*.

Ponad *Ukrzyżowaniem* rozpościera się scena *Sądu Ostatecznego*, zakomponowana symetrycznie, poddana harmonijnemu rytmowi wertykalnemu i oszczędna w detalu, z tronującym na tęczu Chrystusem-Sędzią w mandor-

³¹ Zob. m.in. Zdzisław Kliś, *Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennej Europy Środkowej*, Kraków 2006 (dalej jako: Z. Kliś, *Pasja*), s. 198–199.

³² Jest to dość prawdopodobna identyfikacja pogrążonej w żalu postaci, stojącej po tej stronie krzyża co św. Jan, nieco z tyłu za setnikiem. Mężczyzna jedną rękę kładzie na ramieniu setnika, starając się nawiązać z nim kontakt. Jako Józefa, który u przedstawiciela władzy próbuje wyjednać zgodę na pochówek Chrystusa w swym grobie, postać taką w średniowiecznych kompozycjach *Ukrzyżowania* interpretuje Hana Hlaváčková, *Joseph errat decurio. Příspěvek k ikonografii Ukřižování ve středověkém umění*, „Umění” 35/6 (1987), s. 507–514; za nią Z. Kliś, *Pasja*, s. 202.

li³³ i dmącymi w trąby aniołami o błękitnych skrzydłach i szatach w kontrastowej kolorystyce. Z punktu widzenia trójdzielnej kompozycji, przypominającej strukturę kazania, byłaby to druga część *dilatatio*. Dominantą wizualną jest tu postać Chrystusa na majestacie. Dopiero w następnej kolejności oko wychwytuje rozwinięcie tej figury o mniej wyraźnie czytelne komponenty – jak potraktowane monochromatycznie i silniej wtopione w złote tło postaci sześcioskrzydłych serafinów na okręgach (przywołanie wizji Ezechiela³⁴), a także ustawione na gałęziach drzewa postaci: św. Piotra z kluczem wyciągającego dłoń ku małym figurkom zbawionych oraz Archanioła Michała, który – unosząc miecz nad głową – strąca w dół potępionych (scena ta identyfikowana też bywała jako upadek demonów czy św. Michał zwyciężający szatana³⁵).

Strefa dolna przedstawienia jest najbardziej zagęszczona, nacechowana ekspresją, wizualnie – najbardziej atrakcyjna (**il. 4**). Jej kompozycja wyłamuje się z ogólnego porządku malowidła, a jej zadrobnienie i skala zdają się wykorzystywać lokalizację tej partii obrazu dość nisko, w zasięgu wzroku patrzącego. Jest to trzecia część wizualnego *dilatatio*, rozwijająca temat *Sądu Ostatecznego* o przedstawienie zmartwychwstania zmarłych, rozbudowaną wizję czyśćca i piekła oraz scenę z *Legendy o trzech żywych i trzech umarłych* (**il. 5**).

Tę ostatnią można potraktować jako sugestywne *exemplum* – krótką fabularną opowieść o cechach dydaktycznych, jaką wplataną w treści kazania³⁶. Choć miejsce fabuły nie było rygorystycznie ustalone przez *ars predicandi*, umieszczano je najczęściej właśnie w trzeciej (ostatniej) partii mowy³⁷. Temat *Legendy o trzech żywych...* miał wprawdzie swe źródło literackie

³³ Obecna kolorystyka (zwłaszcza siwe włosy) fałszuje tę partię dzieła. Nie tylko ogólna ikonografia *Sądu Ostatecznego*, jaka ukształtowała się w sztuce gotyckiej, ale i wyeksponowanie rany w boku, widocznej spod migdałowego wycięcia tuniki, określają tę postać jako Chrystusa. Gest jego lewej dłoni jest dziś dość niejasny, dostrzega się nim ruch zamykania drogi potępieńcom (Z. Kliś, *Paruzja*, s. 72) – motyw o romańskiej metryce.

³⁴ Na temat tego motywu w toruńskim malowidle szeroko: Z. Kliś, *Paruzja*, s. 68–73.

³⁵ J. Domasłowski, *Malarstwo ścienne*, s. 23.

³⁶ Na temat genezy i definicji zob. B. Geremek, *Exemplum i przekaz kultury*, [w:] *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 53–76; T. Szostek, *Exemplum w polskim średniowieczu*, Warszawa 1997.

³⁷ S. Bylina, *Kazania*, s. 30.

poza tradycją homiletyczną³⁸, niemniej jego anegdotyczny charakter oraz łatwo zrozumiała metafora nasuwają przy interpretacji toruńskiego dzieła takie właśnie skojarzenie. W malarstwie ściennym (inaczej niż w iluminatorstwie) scena ta bywała łączona z innymi przedstawieniami, także z *Ukrzyżowaniem* i *Sądem Ostatecznym*³⁹, pod tym względem przypadek toruński nie należy zatem do wyjątków na tle sztuki europejskiej. Warto natomiast odnotować, że temat ten jest sam przez się ikonograficznym unikatem na tle sztuki państwa zakonnego. Podobnie jak *exemplum* wplecione w treść kazania, motyw ten wydaje się być wpleciony (może nawet nieco „na siłę”) w obręb kompozycji malowidła. Jego agitacyjny cel jest jasny. Opowieść ta, jako projekcja lęku przed śmiercią – a konkretniej: lęku przed utratą doczesnego życia i jego zalet – skutecznie oddziaływała na ludzką wyobraźnię. Trzech bogatych młodzieńców spotyka na swej drodze trzech nieboszczyków w różnym stadium rozkładu (na malowidle toruńskim są to ‘szkieletopodobne’ postaci, w tym jedna, owinięta do połowy trupim całunem⁴⁰), którzy niosą filozoficzne przesłanie *Quod nunc es fuimus; es, quo summus, ipse futurus* – często wykorzystywane w piśmiennictwie teologicznym⁴¹. To wariatywne przedstawienie wchodziło w przestrzeń sakralną dzięki inicjatywie kleru. Wyobrażenie gnijącego szkieletu miało uświadamiać wiernym

³⁸ Źródeł tematu należy szukać w dworskiej literaturze XIII wieku. Najstarszą jego redakcję pozostawił Baudouin de Condé. Na temat literackiego ujęcia opowieści w kręgu francuskim, angielskim, niemieckim i włoskim, zob. szczegółowo: W. Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961, s. 18–72.

³⁹ Rotzler wymienia *Ukrzyżowania* w Metz, Knockmoy, Abeby, Kirchbühl, Überlingen, Weronie; poza tym *Legenda...* bywała także łączona z *Pokłonem trzech króli*, przedstawieniem św. Krzysztofa, *Męczeństwem św. Edmunda* a także z licznymi kompozycjami o sensie eschatologicznym: *Sądem Ostatecznym*, *Chrystusem-Sędzią*, *Sądem na duszami*, *Piekłem*, *Siedmioma grzechami głównymi*, *Triumfem śmierci*. Ibidem, s. 267–268.

⁴⁰ *Legenda o trzech żywych...* jako temat ikonograficzny stoi u progu bogatej tradycji personifikacji śmierci pod postacią szkieletu, zob. na ten temat: S. Gerber, *Die Darstellung des personifizierten Todes und ihre Rolle in der religiösen Mentalität des Spätmittelalters und der Reformationszeit (bis etwa 1550)*, [w:] *Tod und Trauer: Todeswahrnehmung und Traueritten in Nordeuropa*, Hg. T. Fischer, T. Riis, Kiel 2006, s. 9–55, zwł. s. 15.

⁴¹ E. P. Wipfler, „*Mors in specie hominis...*“ *Zu den Paradigmenwechsel bei der Personifikation des Todes vom Missale zum Andachtsbild*, [w:] *Gott und Tod: Tod und Sterben in der höfischen Kultur des Mittelalters*, Hg. S. Knaeble, S. Wagner, V. Wittmann, Berlin 2011, s. 111–134, s. 118.

nieuchronny rozpad ich doczesnej – cielesnej, a więc grzesznej – powłoki i stało się jednym z najbardziej sugestywnych mediów zachęty do pokuty, odrzucenia świata (*contemptus mundi*). Było więc szczególną metaforą życia, zdominowanego przez oczekiwanie na śmierć⁴².

Scena zmartwychwstania ciał, rozpostarta po dwu stronach łoża Jesego, ukazuje groteskowe, zapowiadające ikonografię *Dance macabre* postaci na wpół ludzi, na wpół – kościotrupów, podnoszące się z przykrytych płytami tumb. Całe niemal dolne obramienie i prawy dolny narożnik kompozycji zajmują natomiast sceny mąk pośmiertnych, potraktowane niezwykle drobiazgowo, epatujące natłokiem figur ludzkich oraz diabelskich i stanowiące optyczny dysonans, celowo kontrastujący z przemyślaną kompozycją pozostałych partii malowidła. Widać tu dążność do teatralnej przesady, której celem jest wywoływanie intensywnych uczuć przerażenia za pomocą dosadnych środków wizualnych. Mimo wrażenia zamętu, układ motywów tematycznych w tej partii dostosowany jest jednak do całości obrazu – wąski pas o neutralnym czerwonym tle, rozpościerający się dokładnie pod wyobrażeniem *Ukrzyżowania*, cechuje się bardziej uporządkowanym układem i przedstawia najpewniej wizualizację czyścica. Jest to jedyna tak szczegółowa wizja mąk w zaświatach, jaka występuje w sztuce państwa krzyżackiego i jedna z bardzo nielicznych tego typu w sztuce gotyckiej tej części Europy, na co zwrócił uwagę w swych badaniach Stanisław Bylina⁴³. Dwie ukazane tu sceny we fryzowym układzie (po lewej „kapiel”, w centrum – „kuchnia piekielna”, il. 6) działają jak osobne obrazy o dośrodkowej strukturze, trzeci epizod – w którym demony unoszą mężczyznę przyniesionego beczką, łączy się kompozycyjnie i treściowo z przedstawieniem upadku potępieńców, umieszczonym po prawej stronie toruńskiego obrazu.

⁴² S. Gerber, op. cit., s. 16. Zwraca uwagę, że choć makabryczne przedstawienia bywały wykorzystywane przez kaznodziejów jako środek wywołujący strach przed śmiercią i potępieniem, to nie wyrastały one z eschatologicznych lęków – obraz gnicia i rozkładu należał nie do sfery obserwacji, ale do sfery wyobraźni i miał charakter wanitatywny. Ariès podkreślał, że nie było uchwytne związku pomiędzy sztuką makabryczną a ludzkimi niedolami i neurozą okresu czarnej śmierci w połowie XIV wieku, gdyż przedstawienia takie były znane przed falą epidemii i pojawiały się długo po niej, jeszcze w XVI wieku. Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992, s. 130–131 i 133–135.

⁴³ S. Bylina, *Człowiek i zaświaty*, s. 90–91.

Dopiero w tej części kompozycji, w której posłużono się zresztą nieco odmienną skalą (postaci są tu drobniejsze), pojawia się gwałtowna i dynamiczna, buchająca płomieniami wizja otchłani bez powrotu, której brama otwiera się potworną paszczą, by przyjąć potępieńców (il. 7). Nagie postaci grzeszników, całkiem bezwolne, powiązane sznurami po kilka lub upchnięte w koszach – czekają tu na swą kolej, by upaść w paszczę Lewiatana, brutalnie zrzucone, zepchnięte, przygwożdżone widłami. Bramę piekielną potraktowano z istnym zamiłowaniem do makabry. Najeżona kłami paszcza o monstualnym nosie i dwóch parach ślepiów strzeżona jest przez przykucniętą w niej postać demonicznego Księcia Piekiel, Lucyfera, przywiązaną łańcuchem do słupa. *Princeps tenabrarum*, władca piekiel i jego więzień razem⁴⁴, został przedstawiony jako potwór o zwierzęcych pazurach, skrzydłach nietoperza i jelenim porożu. Dusząc ramionami dwie ofiary, jarzącymi się czerwono oczyma intensywnie wpatruje się nie w potępieńców, lecz prosto w widza. Trudno o bardziej zapadający w pamięć przekaz na temat nieuchronnej grozy piekielnych kar.

Uderza w tym obrazie przyporządkowanie demonom konkretnych ról. Ukazane są one jako czarne postaci o antropomorfizującej anatomii, koźlich nogach, zwierzęcych ogonach i zdeformowanych głowach z oślimi uszami i zakrzywionymi nosami. W tej części kompozycji, którą zinterpretować można jako czyściec, ich aktywność jest znamienna – to one zadają grzesznikom ból – szarpia, drapia (to kara za chciwość⁴⁵), dźgają widłami, pompują miechy i dolewają oleju do kadzi. W scenie strącania do otchłani – gdzie pojawiają się też demony czerwone – są bezpośrednimi sprawcami upadku potępionych, dopełniają tego rytuału, dmąc przy tym w trąby i bijąc w bębny. Spod monstualnych kopyt Lucyfera wyzierają jednak wyłącznie głowy ludzkie. Podział ten odpowiada retoryce pokutnych *exempli* kaznodziejskich. Na przeszło siedemdziesiąt opisów piekiel z XIII wieku, poddanych analizie przez Wojciecha Brojera, diabły występują tylko w jednym jako uczestnicy kaźni. W pozostałych tortury zadają samoczyn-

⁴⁴ O idei uwięzienia szatana: Z. Kliś, *Paruzja*, s. 153–154.

⁴⁵ W. Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej. Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*, Wrocław 2003 („Monografie FNP. Seria humanistyczna”), s. 408. Drapanie szponami występuje w *exemplach* jako metafora obdzierania ze skóry, odnosząca się do zdzierania z ubogich.

nie działające urządzenia bądź potępieni grzesznicy – dręczący sami siebie, lub – siebie nawzajem⁴⁶. Z kolei na dwadzieścia zachowanych opisów czyścica, aż w połowie występują aktywnie działające demony⁴⁷. Być może jest to konsekwencją krystalizującej się wizji potępienia o charakterze duchowym, jak pisze Brojer, w *exemplum* „diabeł rugowany z piekła pojawia się właśnie w czyścicu”⁴⁸. I w tym aspekcie malowidło toruńskie może więc odpowiadać średniowiecznemu kaznodziejstwu.

Dopełnieniem treści oraz kompozycji wizualnej obrazu są *panneaux* z personifikacjami siedmiu cnót i siedmiu grzechów głównych. Odnoszą się one do podstawowej treści katechezy chrześcijańskiej, w której od okresu patrystycznego wypracowano koncepcję dwóch dróg – drogi życia (wybrukowanej siedmioma cnotami, siedmioma uczynkami miłosierdzia, ośmioma błogosławieństwami i siedmioma darami Ducha św.) oraz drogi śmierci (wyłożonej wadami, z siedmioma grzechami głównymi na czele)⁴⁹. W ujęciu Zdzisława Klisia, wielolistne kompozycje kwater wiążą je z drzewem życia jako symboliczne owoce czynów Eklezji i Synagogi⁵⁰. Wprowadzone jako dywanowe obrazy w boczne partie malowidła, zamykają je wizualnie i treściowo, układem podporządkowując się głównemu przedstawieniu – ukrzyżowanemu Chrystusowi. Wyobrażenia cnót prawdopodobnie kierowały ku niemu twarze, podczas gdy personifikacje występków zdają się od niego uciekać. Tylko w tej części obrazu pojawiają się inskrypcje – ich łacińska formuła sugeruje, że były adresowane do duchownych i pomagały w poprawnej identyfikacji symboli. Ponieważ siedem cnót, przeciwstawianych siedmiu grzechom głównym, tworzyło w średniowieczu ustaloną grupę (przy czym nie było to zestawienie czterech cnót kardynalnych i trzech teologicznych), można się domyślać, że malowidło toruńskie przedstawiało niegdyś: Pokorę – *Humilitas* (najpewniej w medalionie wieńczącym), Przyjaźń – *Amititia* (bądź też Pobożność – *Pietas* lub Łagodność – *Mansuetudo*), Bezstronność – *Aequabilitas* (bądź też Pokój – *Pax*, Cierpliwość – *Patientia*

⁴⁶ Ibidem, s. 428.

⁴⁷ Ibidem, s. 429-430.

⁴⁸ Ibidem, s. 430.

⁴⁹ K. Bracha, op. cit., s. 321–332.

⁵⁰ Z. Kliś, *Paruzja*, s. 171.

lub Skrucę – *Compunctio*); Męstwo – *Fortitudo* (na wcześniejszych listach Uporczywość – *Perseverantia*); Miłosierdzie – *Misericordia* (bądź też Hojność – *Largitas*); Czystość – *Castitas*; Trzeźwość – *Sobrietas* (bądź też Pokój – *Pax* lub Umiarkowanie – *Temperantia*)⁵¹. Z przedstawień tych zachował się tylko jeden medalion – z niewiastą trzymającą w dłoni ptaka (to najprawdopodobniej *Amicitia*, przeciwstawiona *Invidii*, ukazanej na tej samej wysokości po przeciwnej stronie). Biorąc pod uwagę zachowane relikty partii malarzkiej w tej części dzieła, można przypuszczać, że i pozostałe cnoty personifikowane były przez kobiety upozowane w pozycji klęczącej.

Z kolei występki, zobrazowane jako mężczyźni⁵² dosiadający groteskowych zwierząt (**il. 8**), prowadzone są przez Pychę (*Superbia*) – uosabia ją strojny w czerwień i gronostaje (?) dworzanin na rumaku. Poniżej, w parach, ukazano: Rozpustę (*Luxuria*, młodzieniec dosiadający jelenia i grający na fideli) i Chciwość (*Avaritia*, postać z workami monet, dosiadająca dzika⁵³), Zazdrość (*Invidia*, brodacznik na lisie⁵⁴) i Gniew (*Ira*, szarpący sobie włosy młodzian na niedźwiedziu), wreszcie – Lenistwo (*Accidia*, postać śpiąca z głową wspartą na dłoni, jadąca na osle) i Obżarstwo (*Gula*, mężczyzna dosiadający czarnego kozła i jedzący łyżką z drewnianej misy, którą niesie na kolanach).

Kontrastowe zestawienie cnót i występków, często właśnie w działającym na wyobraźnię ujęciu alegorycznym lub w zoomorficznej szacie (Krzysztof Bracha nazywa ten zabieg „zoologią grzechu”)⁵⁵, było jed-

⁵¹ R. Tuve, *Notes on the Virtues and Vices (Part II)*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 27 (1964), s. 42–72, zwł. s. 44.

⁵² Należy skorygować pojawiającą się w literaturze opinię, że są to niewiasty (J. Domański, *Malarstwo ścienne na Pomorzu Wschodnim*, s. 124; idem, *Malowidła w przezbiterium*, s. 99). Problem identyfikacji może nasuwać jedynie przedstawienie *Gula* i *Accidia* – obie te postaci odziane są jednak w stroje o cechach mody męskiej a w ufryzowaniu dość długich włosów, których modelunek jest obecnie zafalszowany, zwraca uwagę układ falistej grzywki, typowej dla uczesań męskich pierwszej połowy XIV wieku.

⁵³ Pod postacią dzika średniowieczne exempla przedstawiały bogactwo. T. Szostek, op. cit., s. 143–144.

⁵⁴ Ta symbolika lisa ma swoje odniesienie w exemplach, w których ponadto postać lisa mogła oznaczać chciwość, podstępność, chytryść i niewierność. Ibidem, s. 143.

⁵⁵ K. Bracha, op. cit., s. 335. O kojarzeniu zwierząt z grzechami w kulturze późnego średniowiecza zob. także: J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII wieku*, Warszawa 1994, s. 342–344.

nym z najważniejszych wątków kazań średniowiecznych⁵⁶. Posługiwano się w nich nie tylko szczegółowym tłumaczeniem grzechu i jego konsekwencji, ale czasem – obrazowym zabiegiem personifikowania⁵⁷. Jako *thema* kazania, analiza cnót i występków zwyczajowo dopełniana była werbalnymi opisami kar pośmiertnych. Związek ideowy (i homiletyczny) tych przedstawień z omówionym wyżej obrazem zaświatów nie ulega więc wątpliwości. Choć symbolika poszczególnych wyobrażeń wymagała zapewne uczonego objaśnienia, sens ogólny nasuwał się samorzutnie. Postaci występków, posiadające groteskowych zwierząt o pejoratywnych konotacjach (jak dzik świnia czy osioł), zostały „zawieszane” po prawej stronie kompozycji, pomiędzy upadkiem potępieńców i wizją otchłani. Nieprzypadkowo drobne figurki zbawionych, przyjmowanych przez św. Piotra w górnej strefie malowidła, wydają się wychodzić z kolei bezpośrednio z górnego rogu *panneau* z cnotami.

Przełamując rygor kompozycji siedmiu tetrakonchosów po tej stronie, część kompozycji, ukazującą cnoty, znacznie wydłużono, dodając ukazany na neutralnym błękitnym tle obraz Matki Bożej w otwartym płaszczu, pod którym chronią się wierni. Pod względem ikonograficznym ta partia toruńskiego malowidła to jeden z najstarszych przykładów tematu *Mater Misericordiae* na ziemiach państwa krzyżackiego, tym bardziej interesujący, że pozbawiony ideologicznych związków z Zakonem⁵⁸. W ujęciu całościowym, Madonna występuje tu więc zarówno w powiązaniu z *Drzewem Jessego* (jako

⁵⁶ Zestawianie cnót i występków czy osnuwanie wywodu wokół problematyki grzechu, było jednym z najpopularniejszych, najpowszechniej wykorzystywanych środków retoryki kaznodziejskiej, opartym na często używanym jako pomoc kaznodziejska traktacie *De virtutibus et vices* Wilhelma Peraldusa z XIII w. O potępieniu występków w średniowiecznej homiletyce i budowaniu kazań wokół tej problematyki zob. P. Dobrowolski, *'Fides ex auditu'*, s. 32.

⁵⁷ P. T. Dobrowolski, *Wincenty Ferrer. Kaznodzieja ludowy późnego średniowiecza*, Warszawa 1996 (dalej jako: P.T. Dobrowolski, *Wincenty Ferrer*), s. 121. W kazaniach Wincentego wilk był prefiguracją diabła, lis – podstępny i zwodzenia niewinnych, świnia – grzechu nieczystości (ibidem, s. 188). Pod postacią dzikich zwierząt grzechy główne występowały też w *exemplach*, T. Szostek, op. cit., s. 142–145.

⁵⁸ W najbardziej znanej redakcji tematu *Mater Misericordiae* w Prusach – w tzw. Madonach szafkowych – odbił się charakterystyczny dla średniowiecznego schematyzmu podział na stany: kolejność osób u stóp Marii jest z góry określona (nie ich aktywną pobożnością, ale pochodzeniem społecznym, statusem i rangą) i nieprzypadkowo u jej stóp znajdują się przedstawiciele Zakonu i domu cesarskiego Luksemburgów.

Bogarodzica z rodu Dawida⁵⁹), jak i z *Sądem Ostatecznym* (jako orędowniczka powszechna, co łączy się w sposób oczywisty z ideą *Deesis*⁶⁰). Przede wszystkim jednak ikonografia Płaszczki Opiekuńczej (co znamienne – bez hierarchizacji wiernych) zdaje się reprezentować tu jednak nową ideę, stymulującą późnośredniowieczną pobożność – tzw. „bliską łaskę”⁶¹. W godzinę sądu Maria, najbliższa pośredniczka, przybywa na korne wezwanie ludzi prawych, zmartwychwstających ku życiu wiecznemu – na co zdaje się wskazywać powiązanie tego obrazu z lewym fragmentem sceny zmartwychwstania umarłych. Ukazane tu postaci nieboszczyków w sarkofagach, choć miast głów mają trupie czaszki, odziane są w białe szaty zbawionych i ręce składają ku modlitwy, obojętne na przerażającą wizję mąk, która otwiera się tuż obok. Obraz Marii, oferowany toruńskiemu mieszczaństwu, był obrazem uniwersalnym, bez podziału wiernych na stany. U stóp tej pośredniczki każdy znajdzie ochronę – oczywiście, zgodnie z teologią bliskiej łaski, gwarantem jest tu moralne życie, które obrazują cnoty. Niewykluczone również, że pod względem retorycznym obraz *Mater Misericordiae* stanowił kolejne nawiązanie do kaznodziejskiego *exemplum* (efekt „wplecenia” motywu dewocyjnego w obręb głównej kompozycji sprzyja takiej interpretacji).

⁵⁹ M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa*, Wrocław 1986, s. 31; Z. Kliś, *Paruzja*, s. 172.

⁶⁰ Wprowadzenie przedstawienia *Mater Misericordiae* w kontekst *Sądu Ostatecznego* nie jest odosobnione; w tym zestawieniu płaszcz opiekuńczy to symbol osłaniania ludzi przed gniewem Sędziego. Zob.: V. Sussmann, *Maria mit dem Schutzmantel*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, 5 (1929), s. 285–351, zwł. s. 336; szeroko także Z. Kliś, *Paruzja*, s. 98–110. Nie można też wykluczyć, że w zestawieniu z wyobrażeniem Chrystusa na majestacie i anielskich trąb, obraz toruński niósł w sobie echa idei tzw. *Pestbilder* – obrazów (często wotywnych), w których *Mater Misericordiae* jawiła się jako chroniąca przed gniewem Bożym i jego konsekwencjami (choroba, plaga) w kontekście apokaliptycznym, por.: V. Sussmann, op. cit., s. 315–318; P. Dinzelsbacher, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteseferfabrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn–München–Bonn–Zürich 1996, s. 137–187.

⁶¹ Myśl ta zakładała aktywny udział łaski Bożej w ludzkim dążeniu ku zbawieniu. Zob. B. Hamm, *Die „nahe Gnade“ – innovative Züge der spätmittelalterlichen Theologie und Frömmigkeit*, [w:] „Herbst des Mittelalters“? Fragen zur Bewertung des 14. und 15. Jahrhunderts, Hg. J. A. Aertsen und M. Pickavé, Berlin–New York 2004, s. 541–557 oraz B. Hamm, *Der Weg zum Himmel und die nahe Gnade. Neue Formen der Spätmittelalterlichen Frömmigkeit am Beispiel Ulm und des Mediums Einblattdruck*, [w:] *Between Lay Piety and Academic Theology. Studies presented to Christoph Burger on the Occasion of his 65. Birthday*, ed. U. Hascher-Burger, A. den Hollander, W. Janzen, Leiden 2010, s. 453–496.

Zasób fabularny homiletyki średniowiecznej obejmował opowieści o cudownej interwencji Marii, ratującej grzeszników, czy o porażce diabła pokonanego dzięki jej wstawiennictwu⁶².

Funkcja, adresat, retoryka

Wydaje się, że podobnie jak wprawny intelektualnie kaznodzieja potrafił w jednym krótkim ustępie swej mowy korzystać z rozmaitych typów dyskursu i gatunków literackich⁶³, tak i twórca tego programu skompilował treści staro- i nowotestamentowe, wątki mistyczne, elementy traktatu teologicznego, moralitet i popularną legendę, tworząc zwartą obrazową esencję edukacji chrześcijańskiej – wielką, zapadającą łatwo w pamięć syntezę prawd wiary. Należy założyć, że przynajmniej na pewnym poziomie mogła ona być samorzutnie czytelna w sferze faz percepcji wizualnej. Wierny mógł przyswoić i zapamiętać poszczególne przedstawione obrazy, dokonać ich selekcji i „zakotwiczyć” w świadomości – zapewne, nie bez aktywnego udziału zasłyszanych wcześniej w kościele pouczeń i eksplikacji. Poprawny odbiór i właściwa interpretacja malowidła były możliwe jednak wyłącznie przy odpowiednim poziomie wiedzy teologicznej i erudycji – rola tłumacza treści musiała więc przypaść w udziale duchowieństwu⁶⁴. Biorąc pod uwagę boczną lokalizację dzieła i zastosowanie łacińskich inskrypcji, można przyjąć, że jego funkcją nadrzędną była pomoc katechetyczna dla samego kaznodziei. Malowidło mogło stanowić rodzaj kompendium, ułatwiającego logiczne rozwijanie sensów kazania i budowanie jego ogólnej struk-

⁶² S. Bylina, *Kazania*, s. 28–29. Na temat legend ze zbioru Gautiera de Coincy, *Miracles-de-Notre-Dame*, które dały asumpt dla tematu ikonograficznego *Płazczę opiekunczego Marii*, zob. V. Sussmann, op. cit., s. 300–305.

⁶³ Tak np. Wincenty Ferrer, zob. P.T. Dobrowolski, *Wincenty Ferrer*, s. 80.

⁶⁴ Wykorzystywanie dzieł malarskich w kazaniach jest praktyką spotykaną zwłaszcza w późnym średniowieczu – tu uwaga należy się szczególnie przedstawieniom o moralizatorskim charakterze. Źródłowo poświadczone są przypadki wykorzystywania malowideł *Dance macabre* przez franciszkanów na przełomie XV i XVI wieku – brat Ryszard głosił kazania przy takim przedstawieniu na cmentarzu Niewiniątek w Paryżu. E. Gertsmann, op. cit., s. 150.

tury w oparciu o schemat drzewa⁶⁵. Biorąc pod uwagę różne metody mnemotechniczne, stosowane przez księży dla „odkodowania” z pamięci przygotowanego konceptu⁶⁶, interpretacja taka wydaje się dość prawdopodobna.

Warto przy tym pamiętać, że skoro tekst pisany kazania był traktowany przez duchowieństwo jako wzorzec formalny (nie wykorzystywano go *ad litteram*⁶⁷), tak i obraz świętojański mógł być swobodną podbudową wizualną takiego wzorca – komentowaną i rozwijaną przez mówcę, wykorzystywaną całościowo bądź częściowo (w zależności od rodzaju i kontekstu predykcji). Wielowątkowa kompozycja stanowiła niewyczerpany zbiór dydaktycznych możliwości. Poszczególne elementy można było z niej wybrać i poprowadzić ich egzegezę w dowolnym kierunku, posługując się dowolną retoryką, która nie umniejszałaby przecież wizualnego oddziaływania owej szczególnej syntezy czasu ewangelicznego, doczesnego i eschatologicznego. Jeśli punkt odniesienia dla kaznodziei stanowiła optyczna *thema* malowidła, czyli postać ukrzyżowanego Chrystusa, potencjał ewentualnych cytatów z lekcji mszalnej, które można z tym przedstawieniem powiązać, nie wymaga komentarza. Rolę samodzielnej *themy* mógł poza tym pełnić obraz Sądu i boskiego Majestatu, przedstawienia cnót i występków, kary piekielne (dla kazań pokutnych), scena *Legendy o trzech żyjących...* (zwłaszcza na potrzeby kazań o śmierci i umieraniu⁶⁸), wreszcie – figura *Mater Misericordiae* (na potrzeby kazań maryjnych).

Rola obrazu nie musiała się przy tym ograniczać do ilustrowania treści, ale mogła też mieć znaczenie dla kaznodziejskiego *theatrum*⁶⁹, z jakiego

⁶⁵ Wypada tu odnotować, że w kaznodziejstwie parafialnym czysty schemat kazań scholastycznych raczej nie był stosowany – celem nie była argumentacja sama w sobie, lecz zachęta do pokuty i poprawy życia (R. Skrzyński, op. cit., s. 68). Stąd schemat „drzewa” nie musiał być przestrzegany w szczegółach.

⁶⁶ Kaznodzieje wykorzystywali m.in. alfabet mnemoniczny, stosowali rymowane lub rytmizowane podziały, posługiwali się w trakcie kazania notatkami. Pomocne były też metody zapisu w podręcznikach kaznodziejskich – układ tekstów w zbiorach kazań miał charakter konspektu, a tekst właściwy zaopatrywano we wcięcia, „rączki”, piktogramy. K. Bracha, op. cit., s. 94–96.

⁶⁷ S. Bylina, *Kazania*, s. 16.

⁶⁸ Na temat ich rosnącej popularności wobec nawrotów czarnej śmierci zob. E. Gertsmann, op. cit., s. 150–151.

⁶⁹ Problemem otwartym pozostaje, gdzie w kościele świętojańskim głoszone w tym okresie kazania i czy płaszczyzna ściany północnej mogła być dla kaznodziei punktem od-

sływały predykcje wielkomięskie. Wiadomo skądinąd, że mówcy średniowieczni (choć nie mamy na to dowodów źródłowych dla Prus) posługiwali się zastaną w kościele ikonografią, mając świadomość wartości obrazów, pobudzających wyobraźnię i ułatwiających laikatowi zapamiętanie treści⁷⁰. Znając stosowany przez oratorów zasób ekspresji gestycznej, łatwo sobie wyobrazić podniesiony głos i dłoń mówcy wyciągniętą ku tej czy innej części potężnego dzieła⁷¹. Mówca, wykorzystując malowidło jako swoiste tło, nie potrzebowałby więc eksplikować całej jego erudycyjnej treści, zresztą – jak w przypadku wizji piekieł – wcale nie musiał. To, co nie przyszło *ex auditu*, samorzutnie wynikało tu *ex imagine*, statutowy postulat nauczania *in vulgari* można więc uznać za zrealizowany.

Pod względem treści szczegółowych należałoby obrazowy wykład w toruńskim prezbiterium zaliczyć do typu *ad varios status*. Ten charakterystyczny typ przepowiadania zrodził się w środowisku mendykanckim⁷² i miał na celu różnicowanie poziomu kazań w zależności od poziomu i uwarunkowań życia odbiorców, tak pod względem doboru treści, jak i słów, którymi je wyrażano. Statuty diecezjalne zwracały uwagę na przystępność kazań dla wiernych, ostrzegając przed zbytnią komplikacją treści w kazaniach dla ludu. W średniowiecznym Toruniu, w głównym kościele parafialnym, nie trzeba było mówić *ad simplices, debiles, agrestes*⁷³, a przynajmniej – nie wyłącznie. Także recepcja bodźców obrazowych i wyczulenia na formę stała tu

niesienia, a także – czy nie istniały i takie uwarunkowania, które pozwalałyby większej grupie wiernych stawać *en face* wobec malowidła i samodzielnie rozważać jego treści.

⁷⁰ P. T. Dobrowolski, *Fides ex auditu*, s. 41.

⁷¹ Katalog gestów, wywiedziony z podręczników dla kaznodziejów, omawia Dobrowolski, *ibidem*, s. 42.

⁷² XIII-wieczne kaznodziejstwo dla stanów zrodziło kategorie społeczne, które uchwycić można w zbiorach *exemplów*, charakteryzujących zarówno elity, jak i społeczne niziny (przykładowo podręcznik duszpasterski *Fasciculus Morum*). Na ten temat: P. T. Dobrowolski, *Alter Paulus: wizerunek kaznodziei w literaturze mendykanckiej XIII–XV wieku*, „Roczniki Historyczne” 54 (1988), (dalej jako: P. T. Dobrowolski, *Alter Paulus*), s. 163–185 oraz P. T. Dobrowolski, *Fides ex auditu*, s. 31–33, a także: J. Oberste, *Gesellschaft und Individuum in der Seelsorge der Mendikanten. Die Predigten Humberts de Romanis (+1277) an städtische Oberschichten*, [w:] *Das Eigene und das Ganze: zum Individuellen im mittelalterlichen Religiosentum*, Hg. G. Melville, M. Schürer, Münster 2002 (seria „Vita regularis”, Bd. 16), s. 497–527.

⁷³ Tak o nisko wykształconych masach – św. Tomasz z Akwinu. P. T. Dobrowolski, *Fides ex auditu*, s. 33.

na potencjalnie wyższym poziomie. Nie ulega więc kwestii, że niektóre elementy malowidła adresowane były bezpośrednio do mieszczan (tym bardziej że cała średniowieczna retoryka nauczania o występku koncentrowała się właśnie na nich). Jest to istotna obserwacja – w przypadku zbiorów kazań, nawet jeśli treść pozwala określić audytorium, nie zawsze da się definitywnie orzec, czy wersja „oralna” faktycznie do niego trafiała⁷⁴. Tymczasem malowidło toruńskie miało adresata uchwytanego poprzez czas i miejsce.

Podczas gdy nieuczony wieśniak miał do nieba ścieżkę raczej prostą⁷⁵, byle wybrukowaną uczciwym podejściem do obowiązku pracy i podstawowych praktyk religijnych oraz wolną od zabobonu, o tyle w mieście droga ta przedstawiana była wiernym jako wąska i stroma. Wiodła pomiędzy realnymi zagrożeniami, jakich na wsi nie można było uświadczyc, takimi jak: lichwa, nierząd i hazard, uciechy oberży, bezwstydne widowiska i inne rozrywki, nieuczciwe kupiectwo, fałszerstwo, chciwość i nadmierne bogactwa. To tu, w dużej, anonimowej społeczności, łączącej różne stany, którą trudno było poddać duchowej kontroli⁷⁶, bogaty kupiec żył obok nędzara, a na granicy podziałów społecznych rodziły się przywary – takie jak pycha czy zawiść. To w miastach, w których uprawiano bardzo różne profesje o różnym odbiorze moralnym, nauczanie o występku i jego eschatologicznych konsekwencjach poprzez dramatyczne wizje piekielnych mąk miało więc głębszy sens⁷⁷.

Chcąc nadać obrazowemu apelowi konkretny wymiar, postaci potępieńców na toruńskim malowidle poddano charakterystyce poprzez nakrycia głowy i atrybuty, zgodnie z duchem nauczania o powszechności potępienia nieprzejednanych grzeszników⁷⁸. Retoryka obrazowa tej partii dzie-

⁷⁴ K. Bracha, op. cit., s. 420.

⁷⁵ Na ten temat S. Bylina, *Człowiek i zaświaty*, s. 108. W kaznodziejstwie średniowiecznym wieśniak był raczej rzadko zauważany – jeśli się pojawiał, to jako stereotyp naiwności i ciężkiej pracy: P. T. Dobrowolski, *Fides ex auditu*, s. 32.

⁷⁶ Regulacje kościelne od nakazywały dopełnienia obowiązku mszalnego i przyjmowania posługi sakramentalnej w konkretnym kościele parafialnym. W wielkich miastach panowała jednak zwyczajowa dowolność wyboru kościoła – spośród kilku parafii miejskich czy świątyń zakonnych. I. Skierska, *Obowiązek mszalny w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2003, s. 69–107.

⁷⁷ S. Bylina, *Człowiek i zaświaty*, s. 105.

⁷⁸ Ibidem, s. 110.

ła⁷⁹ przypomina przy tym miejscami barwny język narracyjnych fabuł, które oprócz przestrogi niosły i pewną dozę dosadnego humoru⁸⁰. Pod stopami Księcia Ciemności bez trudu wypatrzymy więc skazaną bezpowrotnie postać Żyda (synonim heretyka) w stożkowej czapce. Wśród grzeszników w domniemanej strefie czyścica wyróżniono mężczyznę, przywiązanego do noszy i przygniecionego ciężarem beczki, do której sam przybija klepki; jest ona tu narzędziem męki, ale i zapewne – symbolem przewiny. Być może to oberżysta – ten, który podaje kuszące napoje (w miejskim kaznodziejstwie był on synonimem zepsucia doczesnego), a może pijak – bezwolny i uległy sługa szatana, który sam przykłada rękę do swych kar⁸¹. W kotle ukazano przekupkę z wagą (il. 6) – zapewne motyw z kazań *ad mulieres burgenses civites*, w których potępiano zaangażowanie kobiet w interesy mężów, wyrastające ponad zaangażowanie w życie rodzinne i praktyki religijne⁸². W otchłań piekielną padają też dwie niewiasty w strojnych nakryciach głowy (il. 7, być może to wymieniane w kazaniach *mulieres in ornatu meretricio*, synonim grzesznej i ślepej światowości⁸³). Uwagę przykuwa zwłaszcza dama w białym czepku i dworskim stroju *surcot*, która w niemal tanecznej, chwiejnej pozie usiłuje przytrzymać się dwóch demonów. To jedyna kobieca postać w pełnym przyodziewku, z którym (rozmiłowana w jego strojności) nie potrafi się rozstać w zaświatach. Wytworny strój może być metaforą pychy czy próżności⁸⁴. Zwraca w tym miejscu uwagę, że zgodnie z duchem ówczesnego kaznodziejstwa kobiety w toruńskim „piekle laików” stanowią zdecydowaną mniejszość⁸⁵. Nie zabrakło nato-

⁷⁹ Niestety, nie wszystkie atrybuty są czytelne, niektóre mogły ulec przemalowaniu, więc identyfikacje muszą pozostać w sferze hipotez.

⁸⁰ B. Geremek, op. cit., s. 75, wskazuje, że exempla pełniły nie tylko funkcję moralizatorską, ale i rozrywkową. Rozbijając monotonię wykładu, mogły nie tylko uczyć, ale i bawić.

⁸¹ O pijaku i karczmarzu w kaznodziejstwie późnego średniowiecza zob. K. Bracha, op. cit., s. 338–343. Motyw szynkarza, toczącego napój z beczki, pojawia się i na innych malowidłach z przedstawieniem *Sądu Ostatecznego*: S. Bylina, *Człowiek i zaświaty*, s. 93.

⁸² J. Oberste, op. cit., s. 516.

⁸³ Tak u Humberta de Romanis. Ibidem, s. 520.

⁸⁴ W *exemplach* rozmiłowane w strojach kobiety symbolizowały pychę: W. Brojer, op. cit., s. 438. Wnikliwie krytykę zbyt kochanych strojów i kosmetyki ciała w kaznodziejstwie późnego średniowiecza analizuje K. Bracha, op. cit., s. 349–353.

⁸⁵ S. Bylina, *Człowiek i zaświaty*, s. 103.

miast krytyki kleru – która notabene była jednym z ważnych homiletycznych tematów średniowiecza. Na malowidle toruńskim pleban (?) z kropidlą smaży się w kotle obok nieuczciwej handlarki. Prosto w paszczę Lewiatana diabeł wiezie na taczkach potępionych duchownych – mnicha i biskupa⁸⁶, który rękę wciąż wznosi do błogosławieństwa (il. 7). Owe „taczki duchownych” – osobny środek piekielnego transportu – stają się elitarnym symbolem utrzymania w królestwie piekieł dawnej ziemskiej hierarchii⁸⁷; grzesznym klerkom przygrywa diabeł dmący w dudy. Na ile ta wizja potępienia niegodnych duchownych – tak chętnie akceptowana przez laikat – trafiła na toruńskim gruncie w rzeczywiste antagonizmy, trudno w tym miejscu orzec. Co znamienne, brakuje w toruńskiej redakcji piekła koronowanych głów – motywu tak typowego dla podobnych wyobrażeń w Europie. Być może w państwie, rządzone przez Zakon, myśl o władzy królewskiej była społeczeństwu odległa? Po archiwolcie portalu galopuje natomiast rycerz w pełnej zbroi, którego koń, niesiony przez demona, zmierza prosto w ognistą otchłań...

Wiadomo, że nauczanie w kazaniach miejskich miało niejednokrotnie dramatyczny charakter⁸⁸. Łatwo sobie wyobrazić, jak silnie musiały oddziaływać na słuchaczy opisy kar dla grzeszników – bluźnierców, krzywoprzysięzców, hazardzistów, Żydów – skoro ich udręczone postaci rysowały się nie tylko w słowach *terrificae praedicationis*⁸⁹, ale i w obrazie. Okrutnie prawdziwy świat demonów, kreowany w kazaniach i ponura groteska malowidła, wzajemnie się tu przenikały, a celem obu była przestroga. Nie ulega wątpliwości, że ten zestaw pouczeń miał sens jedynie w bogatym ośrodku

⁸⁶ Być może są to znane z kazań figury zbiegłego mnicha i grzesznego biskupa. Ibidem, s. 101.

⁸⁷ O hierarchii w „antywspólnocie potępionych” zob. ibidem, s. 100.

⁸⁸ O żarliwości głoszenia kazań o końcu świata – P. T. Dobrowolski, *‘Fides ex auditu’*, s. 43–44.

⁸⁹ Pojęcie *terrificae praedicationis* jest późniejsze, zostało użyte po raz pierwszy przez Girolamo Savonarolę, ale odnosi się do znanego w średniowiecznej homiletyce typu kazania pokutnego, które miało wywoływać uczucie eschatologicznego lęku i skłaniać do nawrócenia. B. Hamm, *Der Weg zum Himmel*, s. 461. Zagadnienie średniowiecznego „duszpasterstwa strachu” (jak określa się niekiedy kaznodziejstwo podsycające lęk przed piekłem dla uchronienia wiernych przed grzechem) i podążających za nim obrazów charakteryzuje G. Minois, *Historia piekła*, Warszawa 1996, s. 159–163.

miejskim. Także treść wanitatywnej *Legendy o trzech żywych...*, której bohaterami są bogacze, uświadamiający sobie nieuchronność utraty wszystkiego, co doczesne a co ukochali⁹⁰, mogła znaleźć swych odbiorców najłatwiej w kręgu miejskiego patrycjatu.

Autora tego indywidualnego programu nie można poszukiwać poza ścisłą elitą duchowną parafii staromiejskiej⁹¹. Impuls powstania dzieła musiał wyjść od uczonego teologa zaangażowanego w duszpasterstwo, co jest tym bardziej oczywiste, że to właśnie w wielkich miastach pruskich kler parafialny (także niższy) posiadał uniwersytecką formację⁹². Musiał on też na tyle znać potrzeby wiernych w parafii, by przemówić do nich odpowiednio dobranym językiem form.

Styl

Język artystyczny dzieła zdradza zachodnią proveniencję i zdaje się bazować na ekskluzywnym wzorniku miniatorskim. Ogólne skojarzenie dzieła z iluminacją wynika w pierwszej kolejności ze sposobu malarskiego myślenia: nie ulega wątpliwości, że realizację tę poprzedził projekt na pergaminie; Maria Michnowska nazwała wręcz swego czasu dzieło toruńskie „powiększoną do ogromnych rozmiarów miniaturą”⁹³. Słusznie akcentowano i bardziej ewidentne iluminatorskie cechy dzieła, zwłaszcza – kompozycję w czwórliściach i złote, jakby szachownicowe tło. Zestawienie kwater z cnotami i występkami przywodzi na myśl kompozycję miniatur na dwóch kartach otwartego kodeksu, a zagęszczenie drobnych motywów demonologicznych u dołu kompozycji dzieła niczym iluminatorska dekoracja *bas-de-page*. Wydaje się, że również pod względem komplikacji wizualnej ogólnie

⁹⁰ Warto przypomnieć zdanie Philippe’a Ariesa, dotyczące roli przedstawień makabrycznych w późnym średniowieczu. Są one według niego „świadectwem namiętnego umiłowania doczesnego świata i bolesnej świadomości kłęski, na jaką skazana jest każda ludzka egzystencja”. Ph. Aries, op. cit., s. 135.

⁹¹ J. Domasłowski, *Malarstwo ścienne na Pomorzu Wschodnim*, s. 124, słusznie uznał, że pomysłodawcą malowidła był proboszcz.

⁹² A. Radziwiński, *Kościół*, s. 171–172.

⁹³ M. Michnowska, op. cit., s. 206.

nych analogii dla toruńskiego zabytku można szukać wśród iluminacji towarzyszących tzw. pastoraliom (literatura duszpasterska⁹⁴), zwłaszcza z kręgu francusko-angielskiej kultury dworskiej.

Manuskrypty tego typu stanowiły ekskluzywny przejaw realizacji założeń duszpasterskich, sformułowanych na Soborze Laterańskim IV⁹⁵. Pisane były w językach ojczystych na użytek elit świeckich (arystokracji i domów panujących) o wysokim poziomie wykształcenia, umożliwiającym odbiór nawet bardziej złożonych prawd religijnych. Towarzyszące prywatnym manuskryptom iluminacje (il. 9–11) były podporządkowane tekstom jako ich wizualna rekapitulacja, ale miały też dużą autonomię. Ich zadaniem była ambitna „translacja obrazowa” teologii na język zrozumiały i sugestywny⁹⁶, dokonywana za pomocą dworskich form stylistycznych. Z wyjątkiem traktatu *La Somme le Roy*, kodeksy tego typu nie były ilustrowane według ustalonych schematów. Poszczególne miniatury miały charakter indywidualnych kreacji, które nie tylko wzmacniały, ale i uzupełniały podane treści⁹⁷.

⁹⁴ Do kodeksów tego typu należały – oprócz popularnych godzinek – także: bestiariusze, Apokalipsy, żywoty świętych, księgi cudów (jak *Miracles de Notre-Dame*) i literatura moralizatorska (jak *Miroir de monde*, *Somme le roi*, *Bible moralisée*). Strategię i retorykę towarzyszących im miniatur, z naciskiem na indywidualną hermeneutykę, przestudiował niedawno A. Kumler, *Translating Truth. Ambitious Images and the Religious Knowledge in Late Medieval France and England*, New-Haven–London 2011.

⁹⁵ O zastosowaniu zaleceń Lateranum IV w *La Somme le Roy*, zob. Z. Kliś, *Paruzja*, s. 166.

⁹⁶ A. Kumler, op. cit., s. 5–6.

⁹⁷ Do najciekawszych – oprócz iluminacji *Somme le Roy* – przykładów miniaturowych *panneaux*, zestawiających w jednej kompozycji różne wątki, należą iluminacje paryskiego kodeksu *Sainte Abbaie* (1295), Londyn – British Library, Yates Thompson MS 11, f. 1v – *Teofania*, f. 29r – etapy kontemplacji (reprod. w: A. Kumler, op. cit., il. 73, s. 207, il. 80, s. 229), f. 52 – *Chrystus nauczający Pater Noster*. Jako warty uwagi należy wspomnieć także ekskluzywny, trzyczęściowy kodeks Arundel 83 I–III (Londyn, British Library; poszczególne części datowane od 1310 do 1340): f. 13 i f. 125 – *Ukrzyżowanie na drzewie życia*, f. 126 – *Koło dwunastu atrybutów ludzkiej egzystencji*, f. 129 – *Drzewo Cnót*, f. 1; zob. rekord opisowo-bibliograficzny British Library oraz reprodukcje online [<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6458&CollID=20&NStart=83>].

Spośród ciekawych przykładów skomplikowanych systemów zdobień prywatnych modelitewników warto przytoczyć tzw. *Godzinki księżnej Mabaut d'Artois* (1310–1315) w bibliotece miejskiej w Cambrais (ms. 87) – zob. *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285–1328*, cat. Paris (Louvre), com. D. Gaborit-Chopin, ed. A. de Margerie, Paris 1998, nr kat. 210, s. 310–311 (F. Avril). Innym ważnym przykładem jest też datowany na lata

Za podobną kreację można też uznać malowidło świętojańskie. Nie podąża ono raczej za żadnym konkretnym pierwowzorem. Monumentalizując skalę, zestawiono tu z sobą różne motywy, tworząc uczony wywód o unikatowej ikonografii, podany w dworskiej formie.

Analiza stylu dzieła jest z dzisiejszej perspektywy niezwykle utrudniona. Zdecydowała o tym i jego wielowiekowa destrukcja, i kolejne prace konserwatorskie, które zatarły pierwotne oddziaływanie niektórych partii dzieła⁹⁸. Stylistycznej jego genezy szukano jak dotąd przede wszystkim w malarstwie czeskim. Uwzględniano wprawdzie zachodnią proveniencję niektórych form⁹⁹, ale częściej wskazywano na italianizm¹⁰⁰ filtrowany przez „pierwszy styl czeski”, który czytelny miałby być zwłaszcza w kompozy-

1310–1320 *Psalterz Królowej Marii* (British Library, MS Royal 2 B VII). Por. na jego temat (wraz z bogatym materiałem ilustracyjnym), m.in.: O. S. Pickering, *Some Similarities between Queen Mary's Psalter and the Northern Passion*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 35 (1972), ss. 135–144; M. Roberts, *Towards a Literary Source for the Scenes of the Passion in Queen Mary's Psalter*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 36 (1973), ss. 361–365; K. A. Smith, *History, Typology and Homily: The Joseph Cycle in the Queen Mary Psalter*, „Gesta” 32, No. 2 (1993), ss. 147–159; na temat funkcji iluminacji, zob. zwłaszcza: A. R. Stanton, *The Queen Mary Psalter. A Study of Affect and Audience*, Philadelphia 2001. Zob. także rekord British Library z pełną bibliografią i reprodukcjami: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6467&CollID=16&NStart=20207>.

⁹⁸ Malowidło zostało zatynkowane w XVII wieku, odsłonił je Bernhard Schmid w 1908 roku. Po raz pierwszy poddano je konserwacji w 1921 roku, wzmacniając kontur; kolejne prace, o bliżej nieustalonym zakresie, były prowadzone tuż po wojnie. Podjęte wtedy działania przyczyniły się do niszczenia dzieła (duże partie warstwy malarskiej odpadły). W latach 1990–1998 została przeprowadzona konserwacja i restauracja dzieła pod kierunkiem Marii Roznerskiej. Do czasu podjęcia prac, proces destrukcji malowidła był daleko zaawansowany (zob. M. Roznerska, op. cit., s. 76–77). Podczas konserwacji całkowicie zrekonstruowano niezachowane partie malowidła (nie udało się to jedynie w przypadku cnót). Dzisiejsza postać dzieła nie jest więc w pełni autentyczna, wiele jego partii jest efektem różnych działań rekonstrukcyjnych. Zwraca to uwagę w partii twarzy i włosów postaci – wydaje się, iż szczególnie kędzierzawe fryzury aniołów zostały źle zinterpretowane podczas rekonstrukcji. Zob. reprodukcja dzieła przed najnowszą konserwacją, J. Domasłowski, *Malarstwo ścienne*, il. 13.

⁹⁹ J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, s. 129 i 131 – za ujęcie „zachodnie” uznał sposób ułożenia nóg postaci, tylko palcami dotykających ziemi.

¹⁰⁰ Jako pierwsi na włoskie źródła wskazali H. Ehrenberg, op. cit., s. 51 i G. Chmarzyński, op. cit., s. 510; później uwagę tę rozwinął J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, s. 129 i 131, który za zacerpnięty z malarstwa włoskiego uznał ogólny schemat monumentalnej kompozycji, nasycony koloryt i sposób ukazania mąk piekielnych.

cji *Ukrzyżowania*¹⁰¹, bliskiej obrazowi z cyklu z Wyższego Brodu. Zwraca tu uwagę nie tylko sam system kompozycyjny, z natłokiem postaci, zgrupowanych po obu stronach krzyża i upozowanych w wielokierunkowych układach, ale też – sposób zawieszenia Chrystusa na krzyżu, wyeksponowanie postaci setnika, jego strój. Zależność ta – choć czytelna – ma jednak charakter ogólny; wiele motywów zastosowanych przez toruńskiego twórcę wyłamuje się z tradycji czeskiej, a sama kompozycja może mieć też zachodni „źródłosłów”. Podobny układ postaci – z grupą Marii, osuwającej się w ramiona niewiast po prawej stronie krzyża i grupą św. Jana Ewangelisty i (lub) uzbrojonego setnika po lewej, odnajdujemy przecież także w malarstwie zachodnim, i to już około 1300 roku¹⁰².

Biorąc pod uwagę powiązania z tradycją francuską, jakie obok wpływów włoskich ujawniało malarstwo czeskie drugiej i trzeciej ćwierci XIV wieku¹⁰³, w dociekaniach stylistycznych nie należy lekceważyć roli wskaza-

¹⁰¹ Zob. stan badań zreferowany [w:] J. Domasłowski, *Malowidła w prezbiterium*. Pierwiastki czeskie były wskazywane już u progu zainteresowania malowidłem, niektórzy badacze próbowali precyzyjniej określać źródło stylu – M. Michnowska, op. cit., s. 206, związała mistrza malowidła z warsztatem polityku toruńskiego. J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, s. 129 – podając ten związek w wątpliwość – wskazywał na czeskie źródło schematu *Ukrzyżowania*. Pogląd o czeskiej genezie formalnej obowiązuje też w najnowszej literaturze (A. Błażejewska, E. Pilecka, op. cit., s. 93).

¹⁰² W miniaturstwie francuskim, przykładowo: *Ukrzyżowanie* na f. 1 kodeksu *Decretales* z Bibliothèquę Municipale w Angers (ms. 0376, 1 ćw. XIV wieku). Później podobny natłok postaci o ekspresyjnych pozach i gestach znajdujemy w malarstwie Jeana Pucelle, przykładowo w *Godzinkach Jeanne d'Evreux* z lat 1325–1328 (Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, The Cloisters Collection, 1954, Acc. 54.1.2), fol. 98v. Por. także dzieła szkoły kolońskiej, jak miniatura w tzw. „Wintersbach-Missale” (1330, Universitäts- und Landesbibliothek w Darmstadt, Hs 876, f. 223v); ołtarzyk *Ukrzyżowania* z klasztoru św. Klary w Wallraf-Richartz-Museum (1300–1330); tryptyki w Kunsthalle w Hamburgu i we Frankfurcie nad Menem. Zob. reprodukcje [w:] A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*. Bd. 1, *Die Zeit von 1250 bis 1350*, Berlin 1934, il. 20, 37, 39, 40. Układ figury setnika pod krzyżem, w charakterystycznym frontalnym ujęciu, z uniesioną ku twarzy dłonią, przypomina ranionego Goliata z *Brewiarza Filipa Pięknego* sprzed 1296 r. (Bibliothèque nationale de France w Paryżu, lat. 1023) f. 7v, reprodukcja Ch. Sterling, op. cit., s. 48, fig. 15.

¹⁰³ Na przykłady francusko-italskiej syntezy w czeskim malarstwie tablicowym pierwszej połowy XIV wieku wskazuje J. Rojt, *Středověké mlřství v Āebřach*, Praha 2002, s. 53, s. 56. Swoisty przykład dokonanej na gruncie czeskim syntezy wpływów francuskich i włoskich stanowią malowidła ścienne w klasztorze Emaus w Pradze, w których znajdujemy czytelne zapożyczenia z francuskiego miniaturstwa, zob.: K. Stejskal, *Malby w klãšterě Na Slova-*

nego wzornika miniatorskiego, którego obecność w malowidle toruńskim nie była jeszcze dostatecznie wyakcentowana. Podczas gdy malarstwo ściennie i tablicowe państwa zakonnego faktycznie zdominowane było w XIV stuleciu przez wpływy czeskie, iluminatorstwo w tym regionie aż do około 1390 roku zależne było od konwencji zachodnich, nie zaś czeskich¹⁰⁴. Porównanie malowidła z iluminacjami francuskich i angielskich pastorałów nasuwa konkluzję, że nie tylko idea, ale i styl toruńskiego dzieła był im w dużej mierze bliski. Zwraca przy tym uwagę, że zastosowany w Toruniu pierwowzór formalny i typologiczny (nawet, gdyby wywodzić go od ołtarza wyszebrodzkiego sprzed 1350 r.) wydaje się o co najmniej trzy dekady wcześniejszy, niż przyjmowane w literaturze datowanie dzieła na lata 1370/80–1390¹⁰⁵. W dotychczasowych badaniach nad malarstwem toruńskim obserwację taką poczynił jedynie Alfred Stange, który wydatował dzieło na połowę XIV stulecia¹⁰⁶.

Najbardziej charakterystycznym i przywoływanym już przez badaczy motywem miniatorskim o zachodniej genezie jest kompozycja w polach o kształcie czworokąta wpisanego w czwórliść¹⁰⁷. Ten rodzaj układu, choć nie był obcy innym „szkołom” iluminatorskim, upowszechnił się w kręgu miniatorstwa paryskiego przełomu XIII i XIV wieku oraz w jego angielskich pochodnych (np. u mistrza *Psalterza Królowej Marii*, il. 12) a utrzymy-

nech a jejich vzťah k evropskému malištví, [w:] *Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy. Soubor statí věnovaných znovuotevření chrámu Panny Marie a sv. Jeronýma benediktinského kláštera Na Slovanech. Opaství Emauzy 21.4.2003*, ed. K. Benešovská a K. Kubínová, Praha 2007, s. 220–266, zvl. s. 252–255. Sterling wywodził styl Mistrza Genealogii Luksemburskiej z Brabancji, gdzie miały się też ukształtować pokrewny styl Mistrza *Biblii Jaena de Sy*, czynnego w Paryżu. Ch. Sterling, op. cit., s. 176–178.

¹⁰⁴ Argumentem niech będzie zachodnia konwencja stylistyczna, zastosowano w iluminacjach Apokalipsy Heinricha von Heslera (Toruń, BG UMK, cod. 64), a następnie – w iluminowanych *Catenach* krzyżackich (Toruń, BG UMK, cod. 68 – *Catena aurea super Lucam*, cod. 76 – *Catena aurea super Marcum*). Wzornik czeski w malarstwie miniaturowym pojawia się w zasadzie dopiero wraz ze stylem międzynarodowym, którego wpływy reprezentują m.in. *Elbląska Księga Łąkowa* z 1421 r. (APG 369, 1_126) czy cod. 48 ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu z ok. 1420–1430 (z miniaturą *Wjazdu do Jerozolimy*).

¹⁰⁵ Zob. przypis 1.

¹⁰⁶ A. Stange, op. cit., s. 129.

¹⁰⁷ E. Pilecka, *Kościół*, s. 153, wskazuje na biblie paryskie XIV wieku oraz na malarstwo czeskie doby Wacława (ok. 1380), podobnie: A. Błażejewska, E. Pilecka, op. cit., s. 93.

wał się w malarstwie francuskim jeszcze za panowania Karola V de Valois. Również kratkowane, działające światłocieniowo tło, zastosowane w głównej partii malowidła, które wydaje się wskazywać na inspirację dekoracyjnymi tłami zachodnich miniatur, utrzymywało się w iluminatorstwie dość długo w głąb XIV wieku. Tradycje francuskie o wcześniejszej genezie, sięgającej ku tradycji malarskiej schyłku XIII stulecia, zdradza giętka kaligraficzna linia układu draperii czy wielokierunkowe pozy wiotkich postaci ludzkich (np. esowata, „taneczna” poza setnika, profilowy układ postaci Józefa z Arymatei, manieryczne upozowanie młodzieńców w scenie *Legendy*, teatralna i powtarzalna gestykulacja). Wskazany przez Jerzego Domańskiego „zachodni” układ stóp niektórych figur, które zdają się zawieszane pionowo na liniach bordiur, utrzymywał się w miniatorstwie francuskim w XIII i pierwszej połowie XIV wieku, później natomiast ustąpił ujęciu bardziej naturalnemu i bardziej organicznie powiązanemu z tłem¹⁰⁸.

W malarstwie francuskim pierwszej połowy XIV wieku wydaje się tkwić nie tylko ogólna konwencja, ale i geneza niektórych motywów i szczegółów obrazowych występujących w toruńskim malowidle. Należy zwrócić uwagę na typy postaci anielskich – zarówno czerwone serafiny, jak i aniołowie o wielobarwnych, spiczastych skrzydłach wywodzą się z wzornika francuskiego. Także charakterystyka demonów o skrzydłach nietoperza, oślich uszach, koźlich kopytach i wygiętych nosach znajduje swe zachodnie analogie¹⁰⁹ **il. 13a–b** (warto przypomnieć Księcia Ciemności o jelenim porożu, przypominającym rogi bestii z francuskich i angielskich redakcji Apokalipsy). Argumentem o dużej nośności, jeśli chodzi o miniaturskie pierwowzory, jest również scena *Legendy o trzech żywych i trzech umarłych*. Jej francuska geneza literacka nie ulega kwestii, również ikonograficznie temat ten nale-

¹⁰⁸ Na temat stylu malarstwa francuskiego pierwszej połowy XIV wieku, zob. ogólnie Ch. Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, V. 1, s. 19–24.

¹⁰⁹ Np. we wspomnianym wyżej *Psalterzu Królowej Marii* (British Library MS Royal 2 B VII) miniatura z *Kuszeniem Chrystusa* (f. 190r), *Sądem Ostatecznym* (303r) czy *bas-des-pages* kart: 219v, 310r. Całą galerię antropomorficznych bestii tego typu znajdujemy w kodeksie *Godzinek z Teymouth* (British Library – Yates Thompson 13), np. ff. 111v–112, *bas-de-page* z *Kuszeniem Chrystusa* czy ff. 139–150, *bas-de-page* ze scenami mąk piekielnych. Zob. rekord opisowo-bibliograficzny i reprodukcje online: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8148&CollID=58&NStart=13>.

ży do zasobów „zachodnich”. Istotny dla interpretacji toruńskiego dzieła wydaje się fakt, że zastosowano tu najstarszą redakcję, zwaną „typem francuskim”, w której postaci w dwóch grupach upozowane są *en pied* i toczą dość spokojną (w porównaniu z późniejszymi wersjami tej sceny) formę dialogu¹¹⁰. Już w samym kręgu francuskim wariant ten około 1350 roku był modyfikowany, o czym przekonuje miniatura z psalterza Bony Luksemburskiej (przed 1349 r.), ukazująca trzech żywych jako konnych jeźdźców¹¹¹.

Dość przekonującą wskazówką jest wreszcie zachodnia kostiumologia, stanowiąca również kolejny argument za przesunięciem datowania względnego wstecz¹¹². Postać potępionej damy w szeroko wykrojonym *surcot* i niskim płóciennym czepku na głowie, daje się osadzić jeszcze w modzie XIII-wiecznej¹¹³. Pozostałe typy i detale kostiumowe, występujące na malowidle, charakterystyczne są dla ubiorów pierwszej połowy XIV wieku (w tym – niektóre formy – dla samych początków stulecia, inne bardziej dla drugiej ćwierci, **il. 14**). W ikonografii zachodniej tego okresu znajdujemy postaci niewieście odziane w długie suknie typu *cotte*, o rękawach zwężanych od łokcia, poszerzane klinami¹¹⁴ (jak u personifikacji cnoty oraz u Eklezji). Analogie z pierwszej połowy stulecia znajdują też toruńskie ubiory męskie – zwłaszcza gładka opończa zakrywająca uda, nisko przepasana pod brzuchem, wprawdzie krótka, ale dołem wciąż poszerzana klinami. Ubiory te zaopatrzone są w rękawy, rozkloszowane i dekoracyjnie przedłużo-

¹¹⁰ Np. miniatura w *Psalterzu de Lisle'a* (BL Arundel 83 III), f. 127. Typ wyobrażeń zmarłych jako groteskowych szkieletów, z których jeden jest na wpół przysłonięty całunem, znajduje swe analogie we francuskim miniatorstwie (np. na karcie 259 w kodeksie *Dekretów Grzegorza IX* – Royal 10 E IV w British Library w Londynie), przy czym w dziele toruńskim zwraca uwagę brak całunu-szarfy na środkowym szkielecie, wynikający zapewne ze stanu zachowania i stopnia rekonstrukcji dzieła.

¹¹¹ Kodeks atrybuowany Jeanowi Le Noir (Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku – The Cloisters Collection 1969, 69.86), f. 351v-352 r. Zmiana koncepcji ikonograficznej w tym dziele nastąpiła zapewne na skutek zetknięcia się malarza z redakcją tej sceny na fresku w Campo Santo w Pizie: Ch. Sterling, op. cit., s. 110.

¹¹² Trudno zgodzić się w tym miejscu z tezą, że stroje i uzbrojenie przemawiają za datowaniem na czwartą ćwierć XIV wieku (J. Domasłowski, *Pomorzę Wschodnie*, s. 129).

¹¹³ M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 146, datuje koniec mody na okrągłe czepki na lata ok. 1300.

¹¹⁴ Suknia taka była charakterystyczna dla XIII i pierwszej połowy XIV wieku.

ne w okolicy łokcia¹¹⁵, ramiona postaci zaś okrywają kaptury z pelerynką, zakończone długim spiczastym *cornette* (u osób przedstawiających występki oraz u pierwszego od prawej młodzieńca z *Legendy*)¹¹⁶. Szczególnie charakterystyczną formą ubioru o zachodniej genezie jest powłóczyście wierzchnie *surcot* z kapturem, rozcinane dołem (do jazdy konnej – u personifikacji *Superbii*) i spinane pod szyją na guziki (u młodzieńca w scenie *Legendy*), które mimo odmiennej formy rękawów można chyba zidentyfikować jako wytworne *cottardie* o XIII-wiecznej genezie¹¹⁷. U postaci z asysty *Ukrzyżowania* uwagę zwraca biały lniany czepek, wiązany pod brodą (to nakrycie głowy już w XIII stuleciu noszone było pod kaptur czy hełm). Mimo licznych ubytków i przemalowań, zarówno u młodzieńca w *Legendzie*, jak i u *Superbii*, można też zaobserwować typową dla pierwszej połowy XIV wieku, trefioną fryzurę męską, z włosami ułożonymi po bokach twarzy w pukle sięgające nieco poniżej uszu oraz z falistą, równo przyciętą grzywką, „wyciągniętą” z przedziałka na czubku głowy. Jedynym wyraźnie środkowoeuropejskim akordem pobrzmiewa w toruńskim dziele *kruseler* – atrybut potępionej niewiasty, strącanej w przepaść. To on (jeśli jego obecna forma jest autentyczna) wyznacza też dolną datę powstania malowidła najwcześniej na

¹¹⁵ Nie są one jeszcze doprowadzone do postaci długich, osobno krojonych *condières* z futra lub sukna o kontrastowej barwie; ta nowa dworska forma pojawiła się w kręgu francuskim po połowie stulecia, o czym przekonują paryskie miniatury, np. w psalterzu Bony Luksemburskiej (f. 69r, 86r, 83v); w *Bible Moralisée* Jana Dobrego z lat 1349–1352 (Bibliothèque nationale de France w Paryżu, fr. 167, f. 59r), w *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, ok. 1350 (Bibliothèque nationale de France w Paryżu, fr. 1526, f. 23r, 51r, 55r). Z kolei wydłużona i wąska ozdoba u pierwszego od lewej bogacza z *Legendy* na malowidle toruńskim wskazuje na drugą ćwierć XIV wieku. Podobny model zob. *Chroniques de France (ou de St. Denis)*, datowana po 1332, a przed 1350 r., f. 343v, 350r (British Library, Royal 16G VI, reprodukcja online: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8469&CollID=16&NStart=160706>).

¹¹⁶ Cały szereg zbliżonych kostiumów znajdujemy w przytaczanych wyżej zabytkach miniaturstwa francuskiego i angielskiego z pierwszej ćwierci XIV w., np. w *bas-des-pages* tuluzańskiego rękopisu BL Royal 10E IV, f. 94r, 123v, 140v, 186r, etc.

¹¹⁷ M. Gutkowska-Rychlewska, op. cit., s. 133–134; F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2006, s. 144. Zob. podobny typ luźnej dołem opończy z przedłużonymi ozdobnie krańcami rękawów w manuskrypcie BL Royal 10E IV, f. 24r, 86r, f. 88r. Zbliżony model w kodeksie BL Royal 16G VI, f. 4v, 16r, 74r (z integralnym kapturem), czy f. 329v, 334v, 353 v (z kapturem-pelerynką).

połowę XIV wieku – gdyż wtedy właśnie ta forma czepca była już w kręgu czeskim w pełni wykształcona¹¹⁸.

Wniosek o zastosowaniu formuły obrazowej sprzed połowy stulecia potwierdza analiza cech przedstawionego na malowidle toruńskim uzbrojenia ochronnego. Zwłaszcza w przypadku postaci rycerza galopującego na koniu jest ono skromne i anachroniczne jak na lata ok. 1380–1390, bliższe raczej przełomowi XIII i XIV stulecia, a znajdujące ogólne analogie nawet w słynnej *Biblii Maciejowskiego* z ok. 1250 roku¹¹⁹. Rycerz toruński odziany jest w kolczugę z długimi rękawami, zaopatrzoną prawdopodobnie w mitynki (integralne rękawice kolcze), na nogach ma kolcze nogawice bez płytowej osłony na stopy, na głowie – zamknięty hełm garnczkowy o zaokrąglonym dzwonie. Lewą rękę osłoniętą ma trójkątną tarczą (jeszcze bez wycięcia na kopię), w prawej ręce – jak wynika z jej układu – musiał dzierżyć miecz, skierowany ostrzem w górę i wsparty na ramieniu. Na kolczudze nosi przepasaną w pasie, dość luźną *cotte d'armes*, rozciętą z boku, utrzymaną w tradycji XIII-wiecznej. Nieco mniej anachroniczny pod względem uzbrojenia wydaje się setnik pod krzyżem – choć i on odziany jest w nałożony na kiecę pancierz kolczy z długimi rękawami, sięgający do połowy uda, zaopatrzony w kołnierz, z nielicznymi tylko elementami płytowymi (ozdobne nakolanniki i bardzo wąska osłona płytowa na piszczelach)¹²⁰. Wierzchem pojawia się dość obcisły kaftan ochronny bez rękawów,

¹¹⁸ M. Gutkowska-Rychlewska, op. cit., s. 161.

¹¹⁹ Zw. też *Morgan Bible, Crusader Bible* (*The Pierpont Morgan Library* w Nowym Jorku, Ms. M. 638) zob. f. 11r, 16v. Licznych analogii dla ujęcia toruńskiego dostarczają miniatury manuskryptu *L'estoire del Saint Graal* z 1316 r. (Londyn, British Library, MS Add 10292), np. f. 190v, 195v, 196v. Zob. reprodukcje online <http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arth-ME-SV/MerlinComp-NoBL.html> oraz record British Library, <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8572&CollID=27&NStart=10292>.

¹²⁰ Najpóźniejsze ze znanych w Polsce wyobrażeń pełnego pancerza kolczego, uzupełnionego jedynie płytowymi nakolankami i wąskimi listwami na goleniach, przedstawia płyta nagrobna Pakosława Lisa z Mstyczowa z ok. 1325 roku (A. Nowakowski, *Uzbrojenie ochronne*, [w:] *Uzbrojenie w Polsce średniowiecznej 1350–1450*, red. A. Nadolski, Łódź 1990, s. 31–110, zwł. s. 61). Jak wykazała analiza śląskich świadectw ikonograficznych, w pełni wykształcone sztywne płytowe nagolenniki (obejmujące co najmniej połowę goleni) pojawiły się najwcześniej ok. 1350 r., a w latach ok. 1380 funkcjonowały już w zestawieniu z płytowymi osłonami kończyn górnych. Por. Z. Wawrzonowska, *Uzbrojenie i ubiór rycerski Piastów Ślą-*

zapewne zbrojony od spodu¹²¹. Nie występują tu natomiast ani płytowe naramienniki czy nareczaki, ani dodatkowa osłona stóp (jak trzewiki łuskowe czy płytowe), które pozwoliłyby przyjąć datowanie powyżej 1350 roku¹²². Podobnie jak cechy kostiumologiczne, tak i elementy uzbrojenia ochronnego – jeśli nie były celowo archaizowane – wskazują na wzornik obrazowy, datujący się najpóźniej na drugą ćwierć XIV stulecia¹²³. Zwraca przy tym uwagę, że ukostiumowanie postaci setnika ujęte jest jednak dekoracyjnie, a na głowie, miast hełmu (jak w ikonografii zachodniej ok. 1300), nosi on filcowe nakrycie głowy, podobne do czepca setnika u Mistrza z Wyższego Brodu. Może to wskazywać na przyjęcie datowania malowidła za Stangem na połowę stulecia.

Choć wobec nieautentyczności formy malowidła trudno ostatecznie zawyrokować o jego genezie i datowaniu, w świetle przedstawionych argumentów nie można się oprzeć wrażeniu, że – nawet jeśli malowane przez bohemizującego twórcę – malowidło to powstało w oparciu o francuskie (lub ogólniej – zachodnie) miniatury sprzed połowy XIV stulecia, nie wy-

skich od. XII do XIV wieku, Łódź 1976 („Acta Archaeologica Lodziensia”, 25), s. 30 oraz A. Nowakowski, *Uzbrojenie ochronne*, s. 83.

¹²¹ Element ten przypomina wierzchnie okrycie setnika z tablicy *Ukrzyżowania* Mistrza z Wyższego Brodu. Jest to najprawdopodobniej nie *cotte d'armes*, a dodatkowy pancerz, zwany „kiryssem folgowym krytym”, „płatami”, czy też z niemieckiego – „plate” (w źródłach francuskich – *cotte de plates*, w angielskich – *coat of plates, plates*), jaki wykształcił się jeszcze w XIII w., rozpowszechniony był w zachodniej i środkowej Europie, noszony łącznie z kolczugą. Na toruńskim malowidle brakuje, niestety, łańcuszków czy charakterystycznych kółek (odtworzących widoczne na powierzchni tkaniny główki nitów od folg), które umożliwiłyby potwierdzenie tej identyfikacji. Na temat „plate” zob. A. Nowakowski, *Uzbrojenie ochronne*, s. 64 oraz idem, *Uzbrojenie wojsk krzyżackich w Prusach w XIV i na początku XV w.*, Łódź 1980, s. 85–86. Biorąc pod uwagę falisty wykrój części dolnej tego okrycia i charakterystyczny układ pofałdowań (wskazujący, że nie jest to późniejszy, sztywny *lenter* na bombiastym napierśniku), najprawdopodobniej mamy tu do czynienia z tym właśnie typem pancerza.

¹²² W uzbrojeniu śląskim ok. 1350 roku pojawiły się już trzewiki płytowo-folgo-we. Z. Wawrzonowska, op. cit., s. 30.

¹²³ Podobny zestaw uzbrojenia występuje na nagrobkach rycerstwa niemieckiego, zob. przykładowo: nagrobek Gottfrieda von Berghein (zm. 1335) w kolegiacie w Bad Münstereifel czy Rezzo von Bächlingen z kościoła w Bächlingen z 2 ćwierci XIV wieku. Brak u setnika ozdobnego pasa, noszonego na biodrach, może być wynikiem stanu zachowania i niepełnej rekonstrukcji malowidła.

kluczając ewentualnych naleciałości pierwszego stylu czeskiego (również sprzed połowy XIV wieku). Samo przez się nie jest to dowodem przemawiającym za wcześniejszym powstaniem malowidła, niż dotąd zakładano, niemniej wczesna metryka i zachodnia formacja pierwowzoru nie ulega raczej wątpliwości. Gdyby przyjąć omówione tu cechy jako przyczynek do bezwzględnej datowania malowidła na około 1350 rok, znalazłoby się ono na północnej ścianie prezbiterium mniej więcej w tym samym czasie, co wyobrażenia patronów kościoła na ścianie wschodniej¹²⁴.

Powracając do kaznodziejskiego modusu malowidła, wydaje się, że także z uwagi na dobór środków formalnych można je potraktować jako obrazową mowę, adresowaną *ad status*. W domenie państwa krzyżackiego trudno wyobrazić sobie to dzieło – w swym wykończeniu przywodzące na myśl mozaikę – we wnętrzu innym niż ściana prezbiterium głównego kościoła parafialnego, użytkowanego i wyposażanego przez finansową elitę jednego z największych i najważniejszych miast regionu. Tu właśnie ta zachodnia, ekskluzywna forma znalazłaby najłatwiej adresatów wyczulonych na jej artystyczne oddziaływanie. Jak słusznie stwierdziła Elżbieta Pilecka, malowidło wskazuje, że do hanzeatyckich kupców ta arystokratyczna forma z kręgu kultury dworskiej przemawiała¹²⁵. Nie można wykluczyć, że w sferze czysto malarskiej jest to więc wyraz ambicji i prestiżu, może nie stworzony przez mieszczan, ale na pewno stworzony dla nich. Można pokusić się o paralelę, że tak jak kazanie zapewniało masowy odbiór treści, które poprzez słowo pisane dostępne były w zasadzie tylko dla zamkniętego grona użytkowników ksiąg¹²⁶, tak świętojańskie malowidło „rzuciło” na ścianę

¹²⁴ W świetle dotychczasowej literatury, korpus nawowy kościoła świętojańskiego miał być przebudowywany po pożarze w 1351 r. – wówczas chór stanowiłby zasadniczą, funkcjonującą liturgicznie przestrzeń świątyni, a główną funkcję obrazu (pomocy dla kaznodziei) można by rozszerzyć o bezpośrednie oddziaływanie na zgromadzonych w tej przestrzeni wiernych. Najnowsze badania architektoniczne stawiają jednak pod znakiem zapytania zarówno zniszczenia w wyniku pożaru, jak i kampanię przebudowy w 2. poł. XIV wieku. Zob. I. Brzostowska, *Przyczynki do dziejów budowlanych oraz wystroju malarskiego kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. J. Raczkowski („Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu”, t. 1), Toruń 2013, s. 87–107, zwł. s. 92–93.

¹²⁵ E. Pilecka, op. cit., s. 151.

¹²⁶ P. T. Dobrowolski, *Fides ex auditu*, s. 31.

kosztowną miniaturę w dworskim typie pastoralnym, przemawiając do staromiejskiego patrycjatu odpowiednią dlań formą i adekwatną treścią. Za ich wyborem stało najpewniej nie mieszczaństwo, lecz duchowieństwo świętojańskiej parafii, któremu obraz ten służyć mógł jako kaznodziejska pomoc mnemotechniczna. Wobec braku źródeł pisanych, umożliwiających gruntowne rozpoznanie zakresu i treści przepowiadania w państwie zakonnym, roli tego malowidła jako materiału źródłowego do badań nad programem wielkomejskiej katechezy nie można zatem nie docenić.

Summary

Preaching potencial of the mural painting in the chancel of St. Johns' Parish church in Toruń. The Contents and form

The theme of that study is a monumental mural painting on the north wall of the chancel of the former parish church of the Old Town in Toruń. In an unique way around the motif of *Crucifixion* concentrated are here numerous iconographic motifs of diverse origin: evangelic, old-testament, mystic and moralizing ones. Despite the abundant studies the detailed contents and form of that work have been so far only drafted. A discerning comparison of its potential with the structure, contents and social model of the mediaeval *ars praedicandi* proves, that it might have been serving as the preachers' aid. Iconographic elements of the mural match the most important threads of mediaeval homiletics, and the moralizing message has been adjusted to the assumption of large-town sermons. Three-zoned structure of composition can be interpreted as three parts of the preachers' *dilatation*, while the particular elements and their mutual relations make a four-step homiletic reasoning. Each of the zones has its own detailed development and uses a suggestive pictorial rhetoric of an emotive impact on the viewer. In visually the most interesting part – purgatory torments and the hell – the choice of stigmatised sins and individual attributes was addressed to the large-town auditorium, as was *the Legend of the three living...* being the warning against excessive passion for mundane goods in the spirit of the *ad status* preaching. The general message of that artwork seems to be obvious, while the proper reception and right interpretation of all its contents was possible only at the proper level of theological knowledge and erudition. The painting could have been a compendium, facilitating logical development of the contents of a sermon and building its general structure based on the tree-scheme. Particular elements could have been selected

out of it and one could lead their exegesis in whichever direction, using whatever rhetoric for sermons suitable for various occasions.

The artistic language of that work reveals a Western provenance and is based on miniatures' pattern. For general analogies for that complex composition one can search among the courtly pastoral codices made in France and England. General formal character as well as costume, arms and armoury features indicate inspirations with western painting of the first half of 14th century. Interpretation of style is hindered by extensive overpainting and reintegration, but assuming those features as dating ones, one should abandon the so far dating of the work to the last quarter of 14th century and set it in times about 1350. Exclusive language of western forms can also be interpreted in aspect of the preachers' *ad status* rhetoric. In absence of written sources that would allow for a thorough recognition of the scope and contents of sermons in the Monastic State of Teutonic Order, the role of that painting as a source material can hardly be overestimated.

[112]



Il. 1. Toruń, kościół św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty, malowidło pastoralne na ścianie północnej prezbiterium, fot. Waław Górski, Fototeka IZiK UMK



Il. 2. Toruń, kościół św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty – wewnątrz prezbiterium.
Fot. Juliusz Raczkowski

[114]



Il. 3. Malowidło świętojańskie – fragment, scena Ukrzyżowania. Fot. Izabella Brzostowska



4. Malowidło świętojańskie – partia dolna. Fot. Izabella Brzostowska

[116]



5. Malowidło świętojańskie – fragment, Legenda o trzech żywych i trzech umarłych. Fot. Izabella Brzostowska



Il. 6. Malowidło świętojańskie – fragment, Kuchnia piekielna. Fot. Juliusz Raczkowski



Il. 7. Malowidło świętojańskie – fragment, Paszcza Lewiatana. Fot. Juliusz Raczkowski

[118]



Il. 8. Malowidło świętojańskie – fragment kompozycji z personifikacjami grzechów: Invidia – Ira – Accidia – Gula. Fot. Waclaw Górski, Fototeka IZiK UMK



Il. 9. Kodeks Sainte Abbaie, ok. 1295, Londyn – British Library (Yates Thompson MS 11), f. 52v, Chrystus nauczający Pater Noster. Fot. Online Catalogue of Illuminated Manuscripts BL (Public Domain Mark*), <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=45158>

[120]



Il. 10. a–b, Psalterz Królowej Marii, Londyn – British Library (MS Royal 2 B VII), [a:] f. 67v, Drzewo Jessego, [b:] f. 68r, Chrystus, apostołowie i prorocy. Fot. Online Catalogue of Illuminated Manuscripts BL (Public Domain Mark*),
[a] <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&Ill-ID=52220>
[b] <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&Ill-ID=52160>



Il. 11. a–b, Psalterz Królowej Marii, ok. 1310–1320, Londyn – British Library (MS Royal 2 B VII), [a:] f. 298v, Maiestas Domini, [b:] f. 299r, Tron Łaski. Fot. Online Catalogue of Illuminated Manuscripts BL (Public Domain Mark*),

[a]: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=51906>

[b]: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=51905>

[122]



Il. 12. Psalterz Królowej Marii, ok. 1310–1320, Londyn – British Library (MS Royal 2 B VII), f. 244v, Chrystus w Ogrójcu. Fot. Online Catalogue of Illuminated Manuscripts BL (Public Domain Mark*), <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=53552>



Il. 13. a–b. Przedstawienia diabłów w tradycji zachodniej. [a:] Godzinki z Taymouth, Londyn – British Library (Yates Thompson 13), 2 ćw. XIV w., f. 111v, fragment bas-de-page z Kuszeniem Chrystusa; [b:] Psalterz Królowej Marii, ok. 1310–1320, Londyn – British Library (MS Royal 2 B VII), f. 216v, fragment bas-de-page. Fot. Online Catalogue of Illuminated Manuscripts BL (Public Domain Mark*):

[a:] <http://www.bl.uk/catalogues/illuminated-manuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=6319> (kadr autorki)

[b:] <http://www.bl.uk/catalogues/illuminated-manuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=53617> (kadr autorki)

[124]



Il. 14. Modele kostiumologiczne 1 połowy XIV wieku, według miniatur z kodeksu Dekretalów Grzegorza IX, Londyn – British Library (Royal 10 E IV), fragmenty bas-des-pages na kartach: 235r, 240r, 260r, 302v. Opracowanie graficzne autorki na podstawie reprodukcji w Online Catalogue of Illuminated Manuscripts BL (Public Domain Mark*) <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549&CollID=16&N-Start=100504>